أحمد عنتر مصطفى

كائنات وتربة

قراءات إبداعية فى الشعر العربى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٤

إن الآلة الإلكترونية التي يمكن أن تحل محل ذاكرة الحساب لا يجوز أن يمتد سلطانها إلى الشعر والفنون الأخرى.. وطبيعة الفن تأبى ذلك وتعصى عليه، والفن ذوق ووجدان قبل كل شيء .. وإذا ما تم تحييد أو تغييب أو تدجين الذوق بحيث يسهل إحتواؤه ضمن معادلات الآلة الحاسبة، فإنه يتحول إلى جثة هامدة لا تنبض فيها الحياة، ولا يتدفق فى شرايينها ألق الحضور الكونى الخالد: الشعر..!!

(النبش فى ذاكرة الشعر)

الإخراج الفنى والتنفيذ :

صبرى عبد الواحد

إهـــــداء..

إلى أبى ..

في سنىّ عمره الأخيرة ..

وإلى ناديــة وأروى ..

زمن الحب الباقى ..

أحـمد

مقدمة

آسف .. إنه زمن الشعر .. أيضاً .. !!

يزعم المولعون بالتقسيم التضاريسى الحاد بين الأجناس الأدبية أنه زمن الرواية وتصدرُ كتاباتهم فى اتجاه تلك الريح!!

وينصب آخرون ؛ من الفصيل نفسه ؛ أشرعتهم زاعمين أنه زمن القصة القصيرة.

وأظن هؤلاء جميعاً قاتلين فى ضمائرهم المبدعة أَرَقَّ صفاتها النبيلة؛ بمحاولتهم تجريد أنفسهم من براءة الشعر!!

إنهم بمحدودية النظرة الضيقة؛ وفى صخب سعيهم الدءوب لتمجيد وتأكيد ذواتهم الجديدة؛ إذ ظل الشعر؛ ومازال؛ طوال أكثر من خمسة عشر قرناً هو فن العربية الأول؛ يحاولون؛ فيما لا داعٍ له؛ الفصل بقسوة بين الشمس وأشعتها؛ وعزل القمر - بتعسفٍ غير لازم - عن ضوئه المشع.

من العجيب والمؤلم معاً؛ أن بين هؤلاء نقاداً وروائيين وقصاصين؛ لو

سألتهم أو جلست إليهم تجدهم يعترفون. وأحياناً على الصفحات الأدبية والإذاعات؛ التى أصبحت نهباً مشاعاً لادعاءات الكثير؛ تجدهم يكنُّون للشعر عداءً مغَلَّفاً بثناء ظاهر متكلف. مردُّ ذلك - فى رأيى، وكما يتبين فى أقوالهم عن النشأة الملهمة والسيرة الذاتية العصامية - أنهم بدأوا بكتابة الشعر؛ ثم تركوه حين أدركهم الوعى وحدَّدوا مسارهم المختار.. هكذا يزعمون!!

والحقيقة التى لا تُقال ولا يُعترف بها أنهم أحسُّوا أن للشعر أعباءً وتكاليف برموا بها فلم يمنحهم الشعر جوهر اتقاده. اكتشفوا وعورة الطريق على أقدامهم وعقولهم الحافية المرفهة وعانوا من صعوبة سلمه الطويل. فآثروا السلامة. والشعر - كما هو معروف - فن لا يعطيك بعضه حتى تُعطيه كُلَّك.. وهم ضاقوا بإعداد أنفسهم شعرياً. وهربوا من تلك المهمة الصعبة.

فثقافة الشاعر متعددة المناحى عميقة الينبوع متشعبة الأصول والجذور؛ وذلك موضوع يجدر أن نفرد له بحثاً مطولاً، ولكن يكفى هنا أن نذكر من مكوِّنات تلك الثقافة: ضرورة حفظ التراث الشعرى العربى أو الغوص فى جمالياته، كخطوة أولى لمن يتطلع أن يصير شاعراً. ثم الولع الشديد والنهم فى فض أسرار اللغة العربية واكتشاف صفائها فى جذورها الأولى والمعاصرة أيضاً، وما طرأ عليها من تحولات وتطور. كذا الاهتمام بالتراث النقدى العربي. وجُلُّه يتعرض للشعر فى عصوره الأدبية المختلفة؛ ثم الإلمام - إن لم نقل دراسة - عروض الشعر وأسرار البلاغة فيه. قبل ذلك كله وبعده المعرفة الدقيقة بقواعد اللغة والنحو والصرف. وتلك وحدها كارثة على رءوس هؤلاء فكثير من روائيينا وقصاصينا تفشت فى نتاجهم منذ الستينيات أخطاء اللغة والنحو.. وليسأل من يشاء مصححى اللغة فى صحفهم ومجلاتهم ومصوبيها فى الهيئات الثقافية، علماً بأن بعضهم بلغ شأواً

مرموقاً؛ وإحقاقاً للحق يحاول هذا البعض جاهداً أن يستكمل أدواته وأن ينقى عباراته من هذه الأعجمية وينقذ أسلوبه من صيغ التراجم البيروتية طوراً والمغربية أحياناً.

لذا انصرف هؤلاء عن الشعر إلى سواه من الأجناس الأدبية التى تستوعب بمرونتها جهدهم المترنح؛ وأنا هنا لا أقلل من قيمة هذه الأجناس أو أحط من قدرها. ولكن الشعر بتراث قوانينه الصارمة لم يسمح لهم بفوضى الإدعاء. ذلك أنه فن شفيف كاشف يفضح أبعاد الموهبة الضحلة. وهو بتلك القيم والقوانين التى ترسخت على مدى عمره الطويل يلفظ أنصاف المواهب ويطردهم من فردوسه المقدس. أما الأجناس الأدبية الأخرى فأصلها غير عربى وحديثة، وعمرها ـ عربياً ـ لن يصل إلى مائة عام ، وميدان الاجتهاد فيها أوسع وأرحب. وقد ظنوها ـ وهماً ـ بسيطة الأعباء سهلة الأداء فانخرطوا فى سلكها؛ على أن أشياءً فى نفوسهم قد بقيت تجاه هذا الفن الجامح.. الشعر الذى يأبى أن يدين إلا للمبدع الموهوب والمتمكن.

سيقولون: تطور الزمان؛ وتقدمت الفنون..؛ والأجناس الأدبية المركبة التى تستجيب للعقل والصنعة أكثر استيعاباً لهموم هذا الزمان وقضاياه. ويحاولون تمجيد الشعر بقولهم: إنه ابن الفطرة الإنسانية.. وهم إذ يسبغون عليه هذا الشرف يسلبون دوره؛ أو يقللون منه باللقب نفسه. أى أنه لا يستطيع مواجهة تعقيد العصر..

ونقول؛ أو نزعم ؛ إنه أشد العصور احتياجاً إلى الشعر.. ولا يوجد ما يقهر تلك المادية المقيتة المتغلغلة فى هذا العصر سوى الروح المتوهج فى الكلمة الشاعرة. ولا يبعث الحرارة فى هذا الجسد المتبلد المسجّى سوى الحس الرهيف المتدفق فى حروف نحيلة صادقة منبعثة من قيثارة شاعر

مبدع. ولسنا وحدنا ندعى ذلك أو نقول به، ولكن أقوال الغربيين سادة الحضارة المادية تؤكد على الشعر خلاصاً إبداعياً سامياً بالروح البشرية التى أرهقتها ماديات العصر.. إن دورينمات - المسرحي السويسرى - نتاج ثقافة الغرب وأحد المحدثين؛ يصيح : [الشعر ضرورة .. وآه لوكنت أدرى لماذا..؟..]

إذن فهو زمن الشعر أيضاً..

لا يتأخر ولا يتراجع دوره طالما بقى الإنسان..

ولا يتأثر بفيتو صادر من ناقد احتبى على شاشة التلفاز وانبثقت فى ذهنه العبقرى ينابيع الكلمات وانزلقت إلى حنجرته المبدعة فقال وأفتي.. لا فُضَّ فوه..

فهو - أى الشعر - أعمق إنهماكات الإنسان؛ وأكثرها أصالة؛ بما أنه أكثرها براءة وفطرية وغوصاً فى دخائل النفس.. ولأن الزيف هو السائد.. وقد انتشر الزائفون فى الأرض؛ وفى الإبداع أيضاً!! فإن أكثر ما يرعبهم ويعريهم أن يغوصوا.. أو يغوص أحد فى دخائل النفس.

هذا ليس دفاعاً عن الشعر ولا تزكية له؛ فتاريخه فى سياق الأدب العربي؛ بل فى الآداب العالمية يؤكد على جدارته ودوره. وليس معنى غلبة شيوع جنس أدبى فى وقت ما تحت تأثير ظروف ما أن يحكم الناعقون بموت الشعر.. كان أولى بمن يطلق ذلك من النقاد. أن يبحث فى ظاهرة انحسار الشعر - لا قدر الله إن رأى ذلك - وأن يطلعنا على أسبابها. وأن يهتم بالرمق الباقى فيه ويسلط الضوء عليه. لا أن يستسهل فيعمم ويطلق الحكم والرصاص..

لقد كان؛ ومازال؛ حلم المبدع القاص أن يرقى بقصته وأسلوبه إلى جوهر الشعر وغموض سحره وسحر غموضه وشفافية التكثيف والإيجاز؛ وهذه كلها من خواص القصيدة الجيدة. ألم نسمع رأياً في قصة جيدة .. ما.. أنها قصيدة؟؟ يقولها الناقد أو المبدع أو القارئ سُمُوّاً بالقصة وتشريفاً لها بمقاربتها أو مقارنتها بالقصيدة؟!

بل إن فناً حضارياً محدثاً ومؤثراً كالسينما، اعتمد الصورة والكلمة والموسيقى والتشكيل اللونى واختزل الفنون كلها والمؤثرات الطبيعية وعكسها أفلاماً.. عندما يحاول الناقد السينمائى أن يضفى على فيلم ما صفة نبيلة لا يجد إلا كلمة (الشاعرية) وصفاً للصورة أو الموسيقى أو أسلوب الإخراج ليعبر عن رقى هذا العنصر من عناصر الفن السابع وقوة تأثيره على المتلقى المشاهد.

لا أزعم هنا أنى أنتصر لقضية الشعر؛ ولن يسوقنى الحماس لأن أكون الطرف أو الحد الثانى لمقص التطرف فى الرأي.. ولكن هى خواطر عنَّت لى بين يدى هذه المقالات المتواضعة التى أتركها بين يدى محبى الشعر وهى تعكس إلى حد كبير رؤيتى البسيطة لهذا الفن النبيل.

وهى محاولة لقراءة إبداعية فى نصوص كائنات وترية، هم الشعراء؛ الذين تغنوا بعفوية وأسهموا فى إثراء هذا الجنس الأدبى المفترى عليه والذى صفح عنه النقاد فى زماننا الأخير؛ مما اضطر الشعراء لأن يقوموا بالدورْين معاً: الشاعر المبدع والناقد المتابع. وتلك آفة من آفات الساحة الثقافية لدينا. وظاهرة استشرت لأسباب كثيرة لا مجال لاستقصائها الآن. ولكن يحق أن نوجه التحية والشكر للناقد الأديب رجاء النقاش الوحيد الذى لم يقطع خيوط الدأب والمتابعة لهذا الفن؛ والوحيد ـ فيما أعلم ـ الذى صدر له فى الفترة

الأخيرة كتاب عن الشعر والشعراء بعنوان : «ثلاثون عاماً مع الشعر والشعراء»..

وبعد ..

فهذه القراءات بعض مما نشر فى الدوريات من مقالات ودراسات، خلال السنوات العشرين الماضية، أتركها بين يدى القراء، معتذراً لهم نيابة عن نقاد الشعر الذين غابوا أو انطمسوا.. أو انقرضوا.. ولعلها تحفزهم لأن يتصدوا لها بالنقد وإبداء الرأي.. ولهم نقول:

إنه زمن الشعر .. أيضاً..

أحمد عنتر مصطفى

الجيزة

٤ يونيه ١٩٩٤م.

القسم الأول

نبش في الذاكرة
(قضايا وهموم)

طه حسين ..

والانتحال فى الشعر

في العشرينات من هذا القرن، أصدر الدكتور طه حسين كتابه: (في الشعر الجاهلي) أو (في الأدب الجاهلي) كما جاء في طبعاته التالية بعد المصادرة والعاصفة التي ووجه بها الكتاب والكاتب، وشهدت فصولها قاعات القضاء وشغلت بها الصحافة الأدبية والساحة الثقافية. ناقش الدكتور طه حسين في كتابه المذكور فكرة (الانتحال) في الشعر الجاهلي. وشكك في صحة الكثير من النصوص والروايات فيه وحوله. وبعيداً عن تأكيد ذلك الزعم أو نفيه، حيث شهدت المعركة كتباً وبحوثاً ودراسات تجاوزت العشرين، بعيداً عن ذلك، رأى كثير من النقاد أن الدكتور كان متأثراً في رأيه هذا بعدد من المستشرقين درس عليهم وبهر بآرائهم. وعزا آخرون رأى الدكتور هذا إلى ولعه الشديد بالمنهج (الديكارتي) الذي يتخذ (الشك) مدخلاً ليقين ما. ونحن لا ننفي هنا إعجاب الدكتور بآراء هؤلاء المستشرقين، ولا معرفته بمنهج ديكارت، فكل ذلك منصوص عليه في عبارات الدكتور نفسه، ولكن أحداً من نقاد الدكتور لم يلتفت أو يشر، خلال تلك المعركة المحتدمة، ولا بعدها، التي أثرت المكتبة العربية، كما أسلفنا، بما يربو على العشرين كتاباً صدرت كلها تتصدى لفكرة (الانتحال في الشعر الجاهلي) جاهدة أن تدحض محاولة التشكيك في أصالته، حريصة على إثبات نقاء دمه الأزرق..!! لم ينظر أحد خلال تلك المعركة، واتهام الدكتور فيها بانقياده لآراء المستشرقين وخروجه من «معطف ديكارت» إلى أبعد من ذلك قليلاً. حيث كانت البداية نابعة من

الدكتور طه حسين نفسه، أو كما يقال، البذرة كانت كامنة فيه.. ولم يكن بحاجة إلى البحث عن جذورها خارج حياته الشخصية.

فالمتأمل ـ حتى بلا عمق ـ لحياة د. طه حسين، يجد أن تلك العاهة التى لحقت به صبياً، وهى فقدانه لبصره، نفخت فى روحه الصبية، ثم بعد ذلك أمدته فتياً .. وشاباً .. وشيخاً ببراكين الرفض للمألوف وتحدى السائد ـ الذى لا يراه يقينا وعيناً ـ والمحاولة الدائبة على دحض المبصرين ..!! ودعاواهم!! والنيل من عقولهم وأفكارهم.

إن دراسة متأنية لسيكولوجية (الضرير) تهدينا إلى مفتاح (منظور نقدى لكتابات طه حسين الأولى). إن الأعمى بما جبلته العاهة فيه من طبع، يكتسب القدرة على التحدى والذهاب بها إلى مدى بعيد ... ولنأخذ شاعرين شاركا الدكتور المحنة نفسها والظروف ذاتها، أحدهما أعجب به الدكتور أيما إعجاب ولم يعدل به أحداً، وفضَّله حتى على المتنبى، وتندر بثانيهما تندراً شديداً ولم يكن له احتراماً .. بل لعله كان يراه نقمة على مثله من فاقدى البصر .. هذان هما: أبو العلاء المعرى .. وبشار بن برد.

التحدى بالعلم:

فقد روى عن أبى العلاء أنه أخذ نفسه بشدة، فلم يأكل (الدبس) طيلة حياته، لأنه أكله مرة وسال على فمه وملابسه بشكل أزرى بهيأته أمام الناس. ومثل هذا حدث للدكتور طه حسين، فى صباه، كما روى فى (الأيام). وقد أخذ كلاهما نفسه بشدة وارتياب فى مثل هذه الأطعمة والتشكك والحذر منها، وربما اشتهاها أحدهما فصفح عنها صرامةً وعناداً

الشك والتحدى مفتاحان لشخصية الضرير .. ولقد تنكب أبو العلاء طريقاً وعراً حين قرر الخروج من معرة النعمان ٣٩٨ هـ قاصداً بغداد لينازل علماءها ويقارع شعراءها مقتنصاً منهم اعترافاً بفضله وعلمه. ويروى لنا مؤرخو أبى العلاء ويحددون ليوم وصوله إلى بغداد ظرفاً كئيباً لطم قلبه الشفاف لطمة قاسية .. [.. واتفق يوم وصوله إلى بغداد موت الشريف

الطاهر والد الشريفين: الرضى والمرتضى. فدخل أبو العلاء إلى عزائه والناس مجتمعون والمجلس غاص بأهله، فتخطى بعض الناس فقال له ـ ولم يعرفه ـ إلى أين يا كلب؟ قال: الكلب من لا يعرف للكلب سبعين اسماً .. ثم جلس فى أخريات المجلس إلى أن قام الشعراء وأنشدوا مراثيهم، فوقف أبو العلاء وأنشد ـ مرتجلاً ـ قصيدته فى رثاء الفقيد:

أودى فليت الحادثات كفاف

فلما سمعه ولداه قاما إليه ورفعا مجلسه وقالا له: لعلك أبو العلاء المعرى قال : نعم .. فأكرماه واحترماه].

الإدلال بالعلم والتحدى بقيمته هو ما يملكه هذا الأعمى فى مواجهة قسوة العالم.. فالكلب عنده من لا يعرف للكلب سبعين اسماً.. إذن ما أكثر الكلاب.. ووحده العالم.. من البشر .. بل سيدهم .. ولعل المقام لا يتسع لذكر تحديات أبى العلاء لمعاصريه ومجاراته لهم، بل التفوق عليهم، حساً وذكاء وعلماً.. فكل هذا حفلت به كتب الأدب العربى حتى تجاوز المعقول إلى جعله أسطورة فى ذلك المجال.

ولعل فيما يرويه صاحب الأغانى عن بشار بن برد، وهو النموذج الآخر، الذى شارك الدكتور محنة عاهته، ما يؤكد قيمة (التحدى) لدى الضرير. فقد روى صاحب الأغانى فى أخبار بشار ـ الجزء الثالث ـ هذه الرواية.

[.. كان بالبصرة رجل يقال له حمدان الخراط، فاتخذ جاماً لإنسان كان بشار عنده. فسأله بشار أن يتخذ له جاماً فيه صور تطير .. فاتخذه له وجاءه به، فقال له: ما فى هذا الجام؟ فقال: صور طير تطير.. قال له: كان ينبغى أن تتخذ فوق هذه الطيور طائراً من الجوارح كأنه يريد صيدها.. فإنه كان أحسن.. قال: لم أعلم.. قال: بلى لقد علمت، ولكن قلت إنى أعمى..ولا أبصر شيئاً..] .. وتمضى الرواية إلى سبيل آخر.. ولكن حسبنا منها هذا العناد الجامح والتحدى لظروف العاهة، ومحاولة الفكاك من قيدها بقهر الناجين منها.. والنيل من قدراتهم.

ولو قد قرأنا نوادر الجاحظ عن العميان، أو ما جاء فى كتاب: (نكت الهميان فى نكت العميان) لوجدنا الكثير مما يثبت تمكن هاتين الصفتين: (التشكك) و(محاولة التصدى للعاهة وآثارها بالتحدى).. من نفسية فاقدى نعمة البصر.. بل إن محاولات (التحدى) عند الضرير تتخذ أبعاداً منها أحياناً تندره، هو نفسه، بعاهته، كما عند بشار ، أو اعتداده بها كما عند أبى العلاء ومحاولة التقليل من قيمة الرؤية البصرية، (فبالقلب، لا بالعين، يبصر ذو اللب).. (والأذن تعشق قبل العين أحياناً..) حيث الارتقاء بقيمة الحواس الأخرى المتوافرة.. وفى ظل هذا كله تشيع مقولة مثل (العمى عمى القلب..).. وهكذا.

البواعث النفسية:

ولماذا نذهب بعيداً.. لنعد إلى مخزون تجاربنا اليومية.. هل أخذ أحدكم بيد ضرير ليعبر به الطريق العام..؟ ماذا حدث؟ وبمَ تكلم..؟ أعترف أنى كررتها لأكثر من مرة، لا لأجل الثواب المحض وإن كان وارداً، بل محاولة منى لدخول عالمه والاقتراب منه للغوص فى أعماقه.. وظلماتها.. أذكر خلال حطواتنا القصار المعدودات، لأكثر من مرة يأمرنى بالتلفت يسرة ويمنة.. الأسئلة تتقافز عن السيارات المسرعة التى قد (لا ترانا).. هى التى لن ترانا.. انه الوحيد الذى يرى.. ويشك فى قدرات من حوله.. وأولاها القدرة على الرؤية والابصار..!! انه الشك حيث ضاع (اليقين الرؤيوى) ونفسية مثل هذه ليست بحاجة إلى (ديكارت) ولا (جب) ولا (بروكلمان) أو (مرجليوث) أو (بلاشير).. نعم.. كل هؤلاء وجدوا أرضاً خصبة على استعداد للتعامل معها.. لكن البذرة ـ كما قلنا ـ كانت كامنة فيها.

وفى حالة الدكتور طه حسين الذى رفض محبسه الأول.. والوحيد، محنة فقد البصر.. وما يمكن أن يؤول إليه مصيره فى قرية مغمورة من قرى صعيد مصر. وفى القرن التاسع عشر، نستطيع أن نضع أيدينا على الصفة الثانية: (التحدى) تجتاح الفتى فيخرج عن نواميس الأزهر ودروس اللغة، بعد

رفضه الركون للمصير الذى ينتظره فى قريته، الذى سلم به ذووه بعد إصابته بهذه المحنة، ها هو ينحى العمامة جانباً ليستبدلها بالقبعة تحت سماء باريس.. وفى مونمارتر .. وما إلى ذلك من (تحديات) أوسعت سرداً وتفصيلاً.. وسطحت كتباً.. وأفلاماً.. ومسلسلات.

من هنا تأتى فكرة (الانتحال فى الشعر) متسقة و(نفسية) واستعداد الدكتور طه حسين أكثر من اتساقها مع (ثقافة) الرجل وتأثره بآراء غيره. حيث كان المناخ النفسى مهيأ لديه للغوص وراء الفكرة وتبنيها.

ولا يمكننا أن ننهى هذه الكلمة دون أن نعود إلى فكرة (الانتحال فى الشعر الجاهلى) فلنا فيها رأى نود لو أثبتناه، لقد صدر ـ كما قلنا ـ ما يربو على عشرين كتاباً إبان المعركة، وبعدها، كلها تؤكد نسب الشعر الجاهلى وأصالته.. ومن منظور أخلاقى بحثت القضية وتمت إدانة المنتحلين. ولم يحاول ناقد ما، آنذاك وحتى الآن فيما نعلم، أن ينظر إلى قضية (الانتحال) من منظور فنى وإبداعى.. باستثناء بعض المحاولات التى ترد هنا أو هناك للفصل بين لفظ ولفظ.. ولتأكيد أن هذا اللفظ ليس من ألفاظ زهير بن أبى سلمى.. ولا هذه التركيبة للبيت تركيبته.. وهكذا.

والسؤال، الآن، هل يحاول نقادنا المحدثون، أو أحد هؤلاء الذين ملأوا الدنيا صخباً وضجيجاً بالمناهج الحديثة وأخذوا بتلابيب الألسنية.. ونحروا للبنيوية قرابين المديح ونشروا الأشرعة فى اتجاه رياحها المقدسة، هل يبدأ أحدهم ـ على ضوء مناهجها المعاصرة ـ أن يدرس هذه القضية على وجهها (الفنى) وليس (الأخلاقى) كما ساد؟

تنويع على النص:

إننا نرى أن محاولة (حمّاد) الراوية أو (خلف الأحمر) أو أى (مُنْتَحِل) لوضع الحافر على الحافر، وتقصى أسلوب أمرئ القيس أو زهير أو النابغة. ومحاولة (المُنتَحِل) لتثبيت قناع هذا الشاعر أو ذك على وجهه، وتقمص حالته النفسية والفنية وقدراته الإبداعية ليأتى بخيوط النسيج نفسها، مهما دقّت،

فى محاولة مستميتة ألا يبدو الثوب مرقَّعاً.. إن مثل هذه المحاولة لجديرة بتقصيها.. واستقصائها فنياً.

إنها حالة إبداعية جديدة لها شروطها ومواصفاتها الفنية، ولمبدعها - نعم لمبدعها - يجب أن تتوافر قدرات خاصة، بل ربما كانت أشد تعقيداً من حالة الإبداع الأولى.. الحرة المطلقة.. فالمنتحِل مقيدٌ إلى نموذج له خصائصه ونسيجه المفروض عليه، هو يتحرك من حيث انتهى النموذج، تتحداه التجربة الأولى التى تركها (المُنتَحَل) ومن هنا تتجلى ثقافة ورهافة وحس (المُنتَحِل) الذى لا بد له - حتى تنجح اللعبة - منَ وعيه التام بخصائص (المنتَحَل) وقدراته وحيله الفنية ودقائق ألفاظه ومخارجها وإلمامه التام بمناحى الإبداع فى النموذج (المنتحَل).. بل ومناخ الإبداع الذى تحقق فيه (الإبداع الأول) للنص.

لماذا لا نعتبرها تنويعاً آخر على النص..؟ (وقد كثر فى شعرنا المعاصر المنوعون على نص واحد.. أدونيسى أو درويشى..أو غير ذلك.. وقالوا إنه إبداع جديد!!).. لماذا يُنظر إلى (المنتَحَل) شعره على أنه مظلوم.. ولا ينظر إلى (المنتحِل) على أنه مبدع ومضيف..؟؟

أتساءل.. وأدعو.. ولست مسؤولاً عن أى انتحال غير مشروع فى شعرنا الحديث.. حيث يسهل السطو والإغارة.. بحكم تحول الأبيات إلى سطور مما قد يسهل على الشعارير المحدثين كثيراً من الأمور..!!

●

دراسة الأدب العربى
والهرم المقلوب..!!

... فى حوار أجراه الأستاذ جهاد فاضل مع الدكتور عبد القادر القط حول الأدب العربى والنقد الأدبى، وهموم ثقافية متباينة ومتنوعة، تناول الناقد العربى الكبير مشكلة تدريس الأدب العربى، ضمن مراحل ومناهج التعليم المختلفة. ويرى د. القط أن تدريس الأدب العربى بالطريقة المتبعة حالياً، والتى تعتمد التسلسل الزمنى والتاريخى لعصور الأدب العربى منهجاً لتعليمه للدارسين من الطلاب، يرى - علي حد قوله أن: «فى ذلك خطأ لأن التلميذ ينبغى ابتداء أن يتعلم أدب عصره، لأنه الأدب الذى يقرأه خارج المدرسة، فى كتب الأطفال، وفى الروايات، وفى الشعر.. ولأن لغته أيضاً لا تسمح له بأن يدرك طبيعة التراث...».

.... ويرى الأستاذ الدكتور القط، أن الحاجز الحضارى والحاجز اللغوى يحولان دون استيعاب التلميذ، والأمر كذلك، للتراث. فـ «الشاعر الجاهلى يكتب عن أشياء حضارية - آنذاك - لم تعد قائمة فى عصر التلميذ، وبلغة عربية غير التى يعرفها التلميذ...».

.... ويخلص الناقد إلى أنه: «حبذا لو قُلب الترتيب فى تعليم الأدب العربى، فأرجىء تعليم التراث، سنِياً حتى ينضج الطالب، وتزيد حصيلته اللغوية، ويدرك معنى التراث...».

.... والاقتراح كما طرحه، الدكتور القط، وجيه ولا يخلو من فائدة، ولكنه قد يخرجنا من مأزق ليوقعنا فى ورطة...!!، فعلى الرغم من عقم طرق التدريس التى أنهكت أدبنا العربى، وقدمته ممسوخاً، وهى آفة تعرّض لها الكثيرون وعلى رأسهم الدكتور طه حسين الذى تناولها فى الفصل الأول من كتابه (فى الأدب الجاهلى) وفاضل بين طريقتين من طرق تدريس الأدب العربى: الأولى طريقة المعممين فى رواق الأزهر، والثانية منهج الأوربيين فى الجامعة المصرية الوليدة.. إلا أن للتدريس وفق التسلسل التاريخى لعصور الأدب العربى فائدة قد يذهب بها التغيير الذى اقترحه الدكتور القط .

طفرة فجآئية:

من المسلم به، وكما جاء على لسان الدكتور القط في حواره، أن الأدب العربى مر طوال خمسة عشر قرناً بتحولات وتطورات جعلت منه حلقات وسلاسل متصلة، ومن الطبيعى أن تدرس هذه التطورات فى سياقها، بحيث لا تقدم للطالب على أنها طفرة فجائية ، ولزيادة الصورة وضوحاً ، نأخذ الشعر العربى مثالاً ، وهو ما يعنى الدكتور فى حديثه ، وهو أيضا أقدم الأجناس الأدبية العربية عمراً ، الشعر العربى ـ هذا ـ نبدأ دراسته فى صورته الجاهلية ، التى ينفر منها التلاميذ، لبعد الموضوع المعاش وغرابة البيئة ووحشى اللفظ وجزالة التراكيب وفخامة الموسيقى ..، ثم جاء العصر الإسلامى فرقت الطباع وظهر الغزلون مع العصر الأموى ، وفى العصر العباسى جاء مسلم بن الوليد وأبو تمام وأبو نواس بالجيد المتطور فكرةً وبناءً ، ساعدهم على ذلك تطور المجتمع العربى واندماج مجتمعات جديدة فيه وانصهار ثقافاتها وخواصها فى بوتقته ، كذا شيوع الغناء والموسيقى وتأثيرهما فى بناء الشعر وموسيقاه ، العصر الأندلسى، أو الرافد الأندلسى ـ أيضا ـ فى شعرنا العربى ، كانت له يد طولى فى تطوره بظهور الموشحات والمخمسات .. الخ .. وفى العصر الحديث ظهور مدرسة الإحيائيين والرومانسيين ومدرسة (أبوللو) والرافد المهجرى .. ذلك كله أدى منطقياً ،

وكل ظاهرة من هذه الظواهر مرتبطة ارتباطا وثيقا بتطورات اجتماعية وسياسية وثقافية ، أدى إلى ظهور الشعر الحديث والشعر الحر وقصيدة النثر . إذن فالاضافة تراكمية ، وربما توالد بعضها من بعض. من الطبيعى، رغم الصعوبة فى مرحلة تلقى الشعر الجاهلى ، وهى صعوبة ستظل قائمة لطبيعة هذا الشعر ، سواء قُلب الترتيب أو ظل على ما هو عليه ، نقول من الطبيعى أن يعى ذهن الطالب ، مع تطور عقله وتراكم معرفته ودراسته لتاريخ أمته هذه الانتقالات أو التطورات التى تلم بالفن الشعرى ضمن سياقاتها ، ويواكب هذا نموه العقلى والوجدانى ، خاصة وهو فى تلك المراحل يدرس فى دروس التاريخ ما مرّ وألمّ بـ (جسد) هذه الأمة مرتباً فى سياق زمنى متسلسل ومتصل الحلقات . فلماذا نفصل عن هذا السياق ما مرّ وألمّ بـ(عقلها) و (وجدانها) وندرسه له ، أو نلقنه اياه مقلوبا؟؟ وهل يجوز لنا - أو نقدر - على تدريس التاريخ مقلوبا؟ وهل سنتمكن من الفصل التعسفى بين (تاريخ الأدب) و(تاريخ الأمة) أوَ ليس التاريخ وعاء لكل نشاطات وإبداعات البشر والحياة ، والأدب فرع معبر ونابع منها .؟!!

.. ووجهة نظر الدكتور القط فى أن إرجاء تدريس التراث للتلميذ حتى يبلغ أشده وتزيد حصيلته اللغوية ، مردود عليها بأن هذا التلميذ ، فى حالة الترتيب المقترح ، سيكون قد تشبع وجدانه بالشكل الأدبى الذى درس له ... بمعنى أنه إذا درس الشعر الحديث والحر - مثلاً - فى بداية حياته ، وبتوالى الترتيب المقترح بعد ذلك ، سيعمق هذا المنهج (الهوة الزمنية) بينه وبين الشعر الجاهلى عندما نصل به إليه ، وفق التسلسل المقترح .. وهى الهوة التى أشار اليها الدكتور زمنيا ونادى بالتحايل على ردمها بذلك الاقتراح ، الذى لو أخذنا به نكون أسهمنا فى تعميق (الهوة) لا ردمها ..، فبما ندرسه للطلاب من نماذج جديدة تستقر فى عقولهم ونفوسهم وتترسب فى أعماقهم ، نكون قد رسخنا هذه الهوة وجدانياً ، حيث يتم تشكيل هذا الوجدان فى السنوات الأولى . والدكتور القط يعرف تلك المقولة التى ردّدناها خلف آبائنا

: (التعليم فى الصغر .. كالنقش على الحجر ...) أى أنه لا يزول وإنما يزداد رسوخاً . وما يرسخ من الصعب إزالته .

الذوق والوجدان:

ويكفى ان أذكر الدكتور القط ، انه حتى الآن ، وعلى الرغم من نجاح حركة الشعر الحديث ، وقد كان للدكتور باع طويل فى الدفاع عنها وتكريسها ، أقول : حتى الآن وبعد أكثر من أربعين عاما على سيادتها الحركة الثقافية ، لن يعدم الدكتور ، فى مجالسه وندواته وقاعات الدرس أو فى مكتبه باحدى المجلات الكثيرة التى رأس تحريرها .. أو فى أعمدة الصحف ، لن يعدم ناعقاً يصيح بملء عقيرته : (انه لا شعر غير التقليدى العمودى) ، حيث لا تزال لهذا الشعر سطوة برفقته للوجدان طويلا .. وألفتها له ، هذا الوجدان الذى اختزن وردد : (ما الحب الا للحبيب الأول ..) وما هذا الا بسبب (ألفة الوجدان وتنميط التذوق على المنشأ الأول) وسيادة (أحادية) النظرة والمواقف التى تجعلنا نعمى عن جماليات كثيرة وأبعاد أخرى فى (بانوراما) هذا الفن الجميل ..!!

.. نعود إلى طرق تدريس الأدب والتراث ، ونحن نسلم مع الدكتور — كما قلنا ـ بداية بعقمها .. ويبدو أن شكوانا من ذلك ستتوالى واقتراحاتنا ستترى .. وفى معرض الاقتراحات ، والمشكلة متعددة الجوانب متشابكة الأطراف ، نلقي بحجر أو حصاة متواضعة : لماذا لا تبدأ اللجان المسؤولة عن تأليف ووضع الكتب المدرسية بتحكيم ذوقها فى الاختيار والرقي بالنماذج الشعرية المختارة؟؟ لماذا هذا الاصرار على هذه النماذج المنفرة؟؟... فى العصر الجاهلى ـ مثلاً ـ تأتى المقدمة الرتيبة التى تعتبر تمهيداً لدراسة نصوص من هذا العصر لتقول أن البيئة كيت.. وكيت.. والألفاظ كذا.. وكذا.. ثم تتفتق عبقرية الاختيار عن ترشيح نص مثقل بـ (شاوٍ مشل شلول شلشل شول...) أو دون معلقة امرئ القيس جميعها يتم اختيار: (ترائبها مصقولة كالسجنجل..)!! وما إلى ذلك مما يئن تحته قلب التلميذ وعقله ووجدانه.. لماذا

لا تختار نماذج أخرى... وما أكثرها ...؟ لماذا لا تُنتقى بعناية نماذج أكثر رحابة وعمقاً وشمولاً فى بعدها الإنسانى؟ نماذج تجتذب الطالب وتحترم تجربته الناشئة فيحفظها ويحترمها.. نماذج ليست مكتظة بالغريب الذى يفزع منه (حماد) و(خلف الأحمر)..؟ نماذج متصلة بتجربة الإنسانية فى شتى مراحل حياتها، وليست محدودة فى إطار ضيق أو هامش مفتعل. بعد ذلك كله لا بأس من اختيار نموذج أو نموذجين غريبين للتدليل على ظاهرة أو لشرح أبعاد خاصية من الخواص.. على أن تشرح وتفسر.. لا أن تملى وتحفظ..

... قلنا إن الموضوع شائك ومتشعب.. وما دمنا تناولناه بالاقتراحات، أعتقد أن علينا أن نبدأ بتوعية تلك اللجان.. المتخصصة!!.. ان الدكتور القط ينادى بـ (قلب الترتيب).. إذن عليه، وهذا قدره، أن يخوض معركة ضروساً وضارية ليبدأ بالشعر الحديث دروساً للطلاب وأنى له ذلك..؟؟ فحتى الآن لا تدرج أسماء الشعراء الرواد ولا تذكر فى كتب الأدب إلا لماماً.. لا لشىء إلا لأنهم (صبأوا) وكتبوا الشعر الحديث.. ويروى لنا الدكتور عز الدين إسماعيل، وكان مسؤولاً ضمن لجنة وضع أحد الكتب المقررة على طلبة الثانوية.. كيف خاض حرباً باسلة، لينتزع الموافقة على وضع قصيدة للشاعر صلاح عبد الصبور ضمن المختارات المقررة في هذا الكتاب. وليته ما فعل.. فقد كانت قصيدة (رسالة إلى أول جندى رفع العلم فى سيناء).. وهى على نبل موضوعها وشرف هدفها، من أكثر قصائد عبد الصبور هبوطاً فنياً.. وربما لكونها بهذا المستوى أذعن الدهاقنة - بخبث - ووافقوا عليها.. فضلاً عن رضوخهم اضطراراً لكونها - أى القصيدة - تتعرض لمعركة تحرير التراب الوطنى.

دور المعلم:

.. هذا عن اللجان.. والقضية أعقد من ذلك.. والمشكل متعدد الأطراف .فمثلاً هناك المعلم النموذج الذى يحتك على خط تماس مباشر مع الطالب،

..الدكتور القط نفسه رأس عمادة كلية الآداب، وهى من الكليات التى تفرز وتفرخ معلمين.. أحياناً..، وهو بذلك قد درس للكثيرين ممن أصبحوا معلمين.. ما رأيه بمستواهم؟ ألم يحصلوا على (شهادة الرزق)؟؟ ألم يلحظ بلادة هذه الأجيال فى التذوق.. وانصرافهم عن الجميل الممتع إلى النافع المادى.. وعزوفهم عن التحلى بملكات الإبداع وتنمية قدراتها، واللهاث، وهم معذورون، خلف أسباب الحياة المتاحة... ثم تخرجوا وأصبحوا قدوة ومعلمين.. ومدرسين.. كيف، والحال هذه ينمُّون فضيلة التذوق لدى الأجيال؟؟!! (وكيف يداوى القلب.. من لا له قلب..؟؟) على حد تعبير شوقى على لسان المجنون..!!!!

... ان مستوى المعلمين يتدهور من مرحلة إلى أخرى.. مطرداً مع زيادة رقعة التندر بهم من (غزل البنات) إلى (مدرسة المشاغبين) مروراً بـ (السكرتير الفنى)!! حتى المتميز منهم لا يفهم أبعد من حقله.. المعرفة العامة والثقافة خارج (رسالة الماجستير) أو (موضوع الدكتوراة) غير موجودة.. سيقال انه عصر التخصص.. ونقول إنه عصر المعرفة بأبعادها المختلفة.. وعلى كل فإننا لا نطلب عالماً موسوعياً!!

... لقد اختفى، حتى كاد أن ينقرض، ذلك المعلم الذى كان يؤمن برسالته ويتفانى فى أدائها.. ولقد كانت الأجيال الماضية أسعد حظاً، وأشهد أنى عاصرت أنموذجاً لهذه القدوة، وقد تغيم الملامح أو تتكاسل الذاكرة.. ولكنى أذكر معلماً اسمه (على رشوان) نحّى جانباً نصاً لـ (النابغة الذبيانى) فى العتاب، بعد أن شرحه بجهد متقن. ليقرأ لنا من ديوان أنيق كان يضمه فى حقيبته قصيدة «لوليتا» لنزار قبانى وكنا صبية.. ومراهقين آنذاك.. وشرع فى إلقائها.. وأخذ ينقر نافذة القلب.. والروح..(.. ربما لو اقتحم غرفة الدرس آنذاك أحد مفتشى أو دهاقنة وزارة التربية والتعليم.. لقذف به إلي خارج المدرسة.. وفردوس التربية.. منبوذا رجيماً..).

.. أذكر أيضاً فى المرحلة الثانوية، اسم (محمد عبد المطلب) وهو غير الشاعر المصرى الراحل المعروف، وأيضاً غير (محمد عبد المطلب) الأستاذ

الأكاديمى المعاصر، إنما كان مدرساً للصف الثالث الثانوى، رفض، أو شرح على مضض نصاً ركيكاً مقرراً لشوقى عن (الربيع) وأخذ يعدد لنا نماذج قيمة للشاعر نفسه أخطأها الاختيار.. ليأخذ بأولى خطواتنا على طريق التذوق.

... هكذا كان دور المعلم، وهو ليس بعيداً إنما فى القلب من قضيتنا.. ولماذا نذهب بعيداً.. وهذه الكلمات وتلك السطور فضل من غرس الدكتور عبد القادر القط فى أحد تلاميذه المدينين لعلمه وأدبه.. وان لم يحظ بشرف الجلوس فى مقاعد درسه الجامعى...

●

شعرنا العربى الحديث
ودعوة إلى الدراسة والنقد

لا شك أنه قد مر من الزمن وقت كاف على شعرنا الحديث وتراكم لدينا من تراثه ما يبرر الوقوف عنده طويلاً ويدعو النقاد إلى التأمل فيه ودراسته. فقد تخلف لدينا من الدواوين والمسرحيات الشعرية طوال العشرين أو الثلاثين سنة الماضية ما يمكن أن نسميه ـ تجاوزاً ـ تراث القصيدة العربية الحديثة. تلك القصيدة التى قوبلت حين عانقت عيناها الحياة بظلام كثيف من التجاهل المطبق ثم جوبهت بعنف شرس ومحاولة عاتية للوأد تمثلت فى مذكرة لجنة الشعر الشهيرة بمصر فى الستينيات. هذه القصيدة سارت رغم ذلك لتؤكد أن التجديد الذى رفت على ضفاف ينبوعه ليس قشرة براقة ولا بدعة مستوردة. وإنما كان ضرورة ملحة واستجابة لواقع بدأ يتفاعل مع الحياة. كان مظهراً من مظاهر التمرد لفكر هذه الأمة وتعبيراً عن ممارستها للإنطلاق وانعكاساً حضارياً للبعث الذى أصاب أطراف جسدها المسجى.. وكان للفن أن يصبح روحاً تنبض لا مواتاً تعطنت فيه الحياة.

ولقد واكبت بعض الدراسات الرائدة حركة الشعر الحديث وصدرت كتب قيمة لباحثين ونقاد أسهموا بحماس وصدق وجهد مشكور فى إرساء وتثبيت قدمىّ القصيدة النحيلة ـ آنذاك ـ فى مستنقع النار والدم.. نذكر من هذه الدراسات على سبيل المثال لا الحصر كتب: نازك الملائكة ـ فى عهدها الأول بالشعر الحديث ـ والدكتور عز الدين إسماعيل وغالى شكرى والدكتور محمد النويهى التى تناولت الشعر الحديث بالدراسة والتحليل ومحاولة

الوقوف على دواعيه وأصوله فى أدبنا وظواهر ومظاهر التجديد فى القصيدة ومحاولة استشراف طريقها ومستقبلها.. وقد ظلت هذه الدراسات هى العمد الأولى والمراجع الوحيدة رغم مرور أكثر من عشر سنوات قطعت فيها القصيدة العربية شوطاً طويلاً ومرت بدروب جديدة غازلها فيها فرسان شعراء.. لم تصدر دراسات حديثة تحاول أن تأخذ بيديها وقد وصلت إلى مفترق طرق عديدة متفرعة، علا فيها الرهج وتصاعد الغبار وغامت بها الرؤية أحياناً كثيرة.. نقول لم يخرج علينا نقادنا بكتب أو دراسات تبحث فى نتاجنا الشعرى الحديث وتقيمه بعد أن وطد أقدامه فى الميدان واستطاع أن يثبت وجوده وينتزع حق الحياة من ناكريه.

باستثناء هذه الدراسات الأولى وبعض المقالات والدراسات القصيرة فى الدوريات والصحف تعليقاً على ديوان أو مسرحية أو قصيدة. أو بعض الدراسات المتخصصة عن شعراء؛ ككتاب إحسان عباس عن بدر شاكر السياب وكتاب رجاء النقاش عن محمود درويش ودراسة أدونيس عن السياب أيضاً فى مقدمة مختاراته التى جمعها له.. نقول باستثناء هذا - وهو نزر يسير - لم تستقبل المكتبة العربية وليداً جديداً من الكتب التى تتعرض لشعرنا الحديث.

يحدث هذا فى الوقت الذى يتنامى فيه شعرنا الحديث ويتفاعل - أحياناً - مع حياتنا وصراعاتنا المستمرة سياسياً واجتماعياً.. وتنبعث فيه ومنه ظوواهر جديدة وتخبو فيه وتذبل ملامح فنية قديمة فقدت قدرتها على النمو.. كل هذا - مما سنشير إليه - يحدث فى الشعر تراثنا العربى الأول.. والدارسون فى أودية أخرى. إن الظاهرة - ظاهرة الشعر الحديث - التى أقضت المضاجع فى الستينيات قد استوى عودها ويجب أن تقيم.. أم ترى كانت المعركة الضارية الساخنة التى أثار غبارها السلفيون فى مواجهة حركة التجديد كانت الباعث الأول لنشاط الدارسين والنقاد لإخراج كتبهم فى وجوه الردة الفكرية؟؟ إذا كان ذلك هو الباعث فها هى الرجعية الفكرية تطل

برأسها وتزحف من جحورها مرة أخرى وهى تحاول، فى السياسة والأدب والشعر، أن تعيد العجلة إلى الوراء..

ويقودنا غياب الدراسات حول شعرنا الحديث إلى ملاحظة أخرى هى أنه كما حفلت الساحة الأدبية بالدراسات التى قيمت الشعر الحديث فى مهده.. واختفت. ازدحمت الساحة الشعرية آنذاك بالكثير من الشعراء وأثرت ثراء عددياً بشعراء توقفوا الآن ولم يستكملوا المسيرة وقد رحب بهم وأشاد نقاد (الوهج الأول) لشعرنا الحديث ـ إن جاز هذا التعبير ـ خاصة من تحمس منهم للواقعية الاشتراكية.. وربما كانت هذه الإشادة لتدعيم الحركة وتعضيدها ومحاولة توسيع رقعتها فى مواجهة التقليديين وجمودهم. ولعل هذه الملاحظة مدعاة لمراجعة الكتابات النقدية الأولى وتقييم شعرنا الحديث على ضوء ما قطعه بعد ذلك فى مساراته الخلاقة.

●●●

لماذا غاب النقد عن حركة الشعر الحديث.. وأعنى بالنقد هنا تقييم حركة الشعر.. لا نقد قصيدة أو التعليق على ديوان..؟؟

نرى ـ ولا نظننا مخطئين ـ أن هذا الحقل أصبح شائكاً.. وأنه أصبح بعيداً عن متناوليه الجادين الذين لا زالوا يتصفون بالأمانة.. إن كثيراً من نقادنا يهملون فى متابعة المنشور من الشعر سواء فى الدوريات أو الدواوين.. حتى أن شاعراً صديقاً رائداً ذهب إلى مكتبة ذات مساء ليشترى ما أخرجته المطابع من الدوواوين خلال سبع سنوات خلت!! هكذا دفعة واحدة!! ونحن نعذرهم ـ وإن كان هذا لا يعفيهم من مسؤوليتهم ـ فى متابعة الدوريات فالمجلات الأدبية متعددة وقد اتسعت المساحة التى يركض فيها جواد الشعر الجامح.. وكثيراً ما تحجب هذه المجلات ولا تدخل الأسواق بانتظام مما يصيبهم بتكاسل وملل من المتابعة.. كما أن الدوريات بقصائدها المنشورة لا تعطى صورة واضحة عن شاعر ما وعالمه إنما تترك انطباعاً عارضاً.

●●●

يقول جبرا إبراهيم جبرا (أديبنا اليوم مضطر إلى الخلق من ناحية وإلى الدفاع عما يخلق من ناحية أخرى - ولن يسعفه النقاد الأكاديميون الا فيما ندر لانهم على الاكثر متخلفون عن آرائه أو غير متعاطفين مع محاولاته..) (١).

كما أن الناقد الجيد - على حد تعبير جبرا - (مازال نادرا واذا وجدنا ناقدا منقطعا إلى النقد دون كتابة الشعر أو القصة فلنا أن نهنىء أنفسنا عليه ..) (٢).

وهذا يسلمنا بالتالى إلي اتهام آخر هو انصراف الشعراء الرواد أنفسهم - والذين يملكون اقلاماً ورؤىً نقدية ويمارسون كتابات تنظيرية - إلي مشاكل الريادة وتأكيد وتثبيت المقاعد فوق القمم .. التى ستكون حتما قمما ثلجية فى عراء موحش ما لم يعودوا إلي حقول الابداع الفنى والنقدى فى مشاركة فعالة ودائبة لإثراء ادبنا الحديث (٣).

كان من الطبيعى أن تقطع القصيدة العربية الحديثة هذا الشوط وكان لابد لها أن تتحرك وتتفاعل مع المناخ والطبيعة حولها لا أن تظل كالنباتات الزجاجية فبعد أن حبت فى أول عهدها متأثرة بإزرا باوند واليوت وجارسيا لوركا الذين نجد اصداء لهم فى اشعار الرواد الاولى خرجت لتلتقى بمدارس أخرى عديدة وترددت على مختلف مراحل مسيرتها اصداء جديدة لرامبو وريلكه وبريخت وسان جون بيرس وآراجون ونيرودا. لقد تجاوزت الثقافة الانسانية الحدود القومية وتعددت الراوفد التى تصب فى التيار القومى الكبير تعددت المدارس والنوافذ التى أطلت منها القصيدة. وخلال ذلك تأصلت فيها ملامح وغامت فيها أخرى ، وقد كانت بعض هذه التأثرات بدعاً ما لبثت أن خبا وهجها. وقد تركت محاولات تقليدها الفجة غبارا كثيفا حجب وجه الاصالة فى القصيدة العربية احيانا حتى أننا لنسمع مثل هذا الصوت :

---

(١) الرحلة الثامنة ص ١٣٩.

(٢) الرحلة الثامنة ص ١٣٩

(٣) المعركة بين صلاح عبد الصبور وأدونيس من جهة؛ وعبد الصبور والبياتى من جهة أخرى

(لا أكتم أحدا أنى ما زلت اعتقد أننا على ابواب عهد شعرى وفنى لا هوية له حتى الساعة . الآثار الشعرية تخرج عن كل تحديد لسبب اساسى هو انها لا تطرح اى مفهوم حقيقى .. واذا كانت حياتنا كلها ما تزال دون هوية فأجدر بالفن والشعر وخاصة ان يكون دون هوية ..) (١).

ولقد كان للإغراق فى التجريب والجرى وراء الجديد البراق دون النبش عن الاصيل النابع من همومنا ومعاناتنا أثر عكسى ، اذ ترك القصيدة فى العراء تعانى صقيعا موحشا لا تحضنها الجماهير التى أحست بانفصال هذا النوع من التعبير عنها .. ولعل ذلك يفسر قيام الشعر الشعبى ـ اعنى شعر اللهجة العامية ـ بالالتحام مع احاسيس الجماهير فى فترات غياب الشعر الفصيح وامعان فرسانه فى التجريب.

وحين نطالع البحث المشار اليه (هل واكب النقد الادبى الشعر الجديد أو الحديث ـ انعام الجندى) نجد فيه عرضا سريعا لمثل هذه التيارات والمحاولات التى تركت بصمات واضحة على شعرنا العربى الحديث وهى تدعونا ايضا إلي ضرورة تقييم ودراسة هذا الشعر.

●●●

قلنا إن هناك ملامح انبثقت واخرى توارت فى شعرنا الحديث . ونحن هنا فى محاولة للوقوف عندها والاشارة اليها ، ولسنا بصدد النقد وانما ندعو نقادنا إلي دراسة هذه الظواهر .. كما اسلفنا.

كانت تطالعنا فى المحاولات الأولى أصوات تتغنى بسذاجة وسطحية تسىء إلي مفهوم الواقعية فى الادب .. وكان بعض النقاد يشد على يد هذه المحاولات وان عبس لها آخرون .. كنا نقرأ

اسمى محمود

لكنى أدعى بين الأصحاب أبا حنفى

---

(١) هل واكب النقد الأدبى الشعر الجديد أو الحديث ـ انعام الجندى ـ الشعر والمجتمع مختارات من الابحاث المقدمة لمهرجان المربد الثالث ١٩٧٤. منشورات وزارة الاعلام العراقية ٧٤.

وانا صياد ... الخ [1]

أو مثل :

وعدت مع الصيف للقرية

لالقى رفاق الصبا كلهم

وتسأل امى (ماذا رأيت هنالك فى طرق القاهرة ؟؟)

فقلت لها (قد رأيت الجنود من الانكليز)

فقالت : (نعم !!)

فقلت : (وكيف ؟؟) فقالت (كذا) وفى عينها دمعة تضطرم .. الخ [2]

أو مثل

امس كانت فى انتظار

تعصف الذكرى بها قبل الرحيل

لرتيبه

وترد النوم عن جفن ثقيل

تتثاءب

ثم تخطو بوعاء من خشب

وفتاة من رغيف

وبقايا من أدام

وزكيبه .. [3]

اختفت مثل هذه النغمة البسيطة والمباشرة فى الأداء واصبحت القصيدة تفترس مجاهل الابداع فى محاولات تركيبية . كذلك اختفت ايضا شفافية الغناء العذبة التى كنا نطالعها فى الدواوين الاولى للشعراء والرواد .

لم تعد تطالعنا ..

---

(١) مجاهد عبد المنعم مجاهد ـ اغنيات مصرية.

(٢) عبد الرحمن الشرقاوى.

(٣) احمد كمال زكى قصيدة أم صابر

وحين تقولين لى إرو شعرا

فأرويه لا اتلفت خوف لقاء العيون

فأن لقاء العيون على الشعر يفتح بابا لطير سجين

اخاف عليه اذا صار حرا

اخاف عليه اذا حط فوق يديك

فأقصيته عنهما ... (١)

أو مثل :

جارتى مدت من الشرفة حبلا من نغم

نغم قاس رتيب الضرب منزوف القرار

نغم كالنار

نغم يقلع من قلبى السكينه

نغم يورق فى روحى أدغالا حزينه

بيننا يا جارتى بحر عميق ... الخ (٢).

ابتعدت القصيدة عن الذاتية واختفت الغربة الساذجة التى تطالعنا فى النتاج الشعرى الاول وملامح صدامهم مع المدينة (٣) وحلّت محلها غربة ذات ابعاد اعمق وجذور ارسخ .. خرجت القصيدة من اسر الوجدان الضيق والتجربة المحدودة الى شمول إنسانى وفنى . وتخلصت من بعض عيوبها الفنية التى ترددت أمامها ووقعت فيها فى خطواتها الاولى ، كمحاولة استلهام التراث بطريقة سطحية . وعرض الاسطورة شكلا دون التعرض لروحها .. واختفى أو كاد يختفى حرص الشعراء على حضور القافية (٤) ذلك الحرص الذى كنا نراه حتى عند أدونيس :

---

(١) مدينة بلا قلب ـ أحمد حجازى.

(٢) لحن ـ الناس فى بلادى ـ صلاح عبد الصبور

(٣) مدينة بلا قلب ولم يبق الا الاعتراف لحجازى

(٤) لا زال شعراء كعبد الصبور وحجازى وامل دنقل حريصين على القافية وحضورها.

مرة ضعت فى يديك وكانت

شفتى قلعة تحن إلى فتح غريب وتعشق التطويقا

وتقدمت ، كان خصرك سلطانا

وكانت يداك فاتحة الجيش ، وعيناك مخبأ وصديقا

والتحمنا ، ضعنا معا ، ودخلنا

غابة النار - ارسم الخطوة الاولى اليها وتفتحين الطريقا (١)

هذه القافية وذلك الحرص الذى كان يجبر الشعراء المحدثين احيانا إلى الاتكاء على انفسهم كشعراء العرب التقليديين :

أكان يدق صليب الحديد ؟؟

على رأسه

يوم كان قويا تضج الحياة بشريانه ويفوح العرق

لو الأرض لم تزدرده اليها أكان الحديد عليه (يدق) ؟؟ (٢)

وقد كان اصرار الشعراء على القافية له ما يبرره فى النتاج الاول اذ كان هؤلاء الفرسان يواجهون مدرسة تقليدية سلفية طويلا ما اتهمتهم بالقصور والعجز عن النظم فى الشعر المقفى مما جعل هؤلاء يحاولون اثبات مقدرتهم وقدراتهم بل شحذ بعضهم اظافره .. فنيا .. كأحمد عبد المعطى حجازى مثلا (٣) .

●●●

فى مقابل ذلك استطاعت القصيدة التركيبية أن تخرج إلى الساحة . والمرحلة الاخيرة فى شعر عبد الوهاب البياتى نموذج حى لازدهارها

---

(١) مرآة لخالد - المسرح والمرايا - ادونيس.

(٢) الملك لك . الناس فى بلادى - صلاح عبد الصبور

(٣) راجع قصيدة أحمد عبد المعطى حجازى (إلى الاستاذ العقاد) ومطلعها
من أى بحر عصى الريح تطلبه ... أن كنت تبكى عليه نحن نكتبه . اوراس ص ٥٠.

واكتمالها وتفوق الشاعر نفسه (١) .. ومن حيث الشكل أيضا استطاع شكل (البيت المدور) أن يتربع على صفحاتنا الادبية فى الفترة الأخيرة .. وهذا الشكل ظل مختفيا منذ طالعنا به سعدى يوسف عام ١٩٦٤ فى قصيدته (مرثية الألوية الأربعة عشر) (٢) ثم انطلق حسب الشيخ جعفر فى رباعياته الاولى والثانية والثالثة (٣) .. محاولا الخروج به وتطويره .. وقد ساد هذا الشكل الذى تسرب فى القصيدة كلها كبناء إلى الساحة الشعرية حتى قرأنا لأغلب الشعراء نموذجا فى الأقل منه (٤).

كذلك اتجه بعض الشعراء الى ادخال النثر الفنى فى قصائدهم .. فطالعتنا نماذج من قصائد بها الكثير من الفقرات النثرية التي لا تعتمد على الإيقاع الوزنى وانما على موسيقى الاستجابة لإيقاع التجارب والحياة اليومية . وقد كانت قصيدة النثر مثار جدل احتدم من قبل واستطاعت أن تقطع شوطا عظيما على يد الماغوط فى دواوينه (الفرح ليس مهنتى) و(غرفة بملايين الجدران) و(حزن فى ضوء القمر) وقد كتب الماغوط أيضاً مسرحيات شعرية نثرية (العصفور الأحدب) و(المهرج..) .. ولعل هذا يدخل فى نطاق التقييم لحركة الشعر.

ومن الظواهر التى انبثقت فى حقل شعرنا الحديث ظاهرة الشعر الحزيرانى ولعل هذا الشعر بالذات مفتاح الوصول إلى أعماق النفسية العربية وتشخيصها منذ النكسة حتى الان.. هذا النتاج الشعرى.. النزيف.. فى حاجة إلى تقييم ودراسة واعية كظاهرة مستقلة وكرافد من روافد الحركة ككل.. لقد انعكست فى هذا الشعر الآمال المجهضة التى تحاول أن تشرئب فى اعياء. وظهرت فيه أيضاً النفسية العربية بأبعادها المشروخة التى جرفها

---

(١) راجع دواوين (قصائد حب على بوابات العالم السبع) و(سيرة ذاتية لسارق النار) و(قمر شيراز) للبياتى.

(٢) ديوان (قصائد مرئية) لسعدى يوسف. المكتبة العصرية ببيروت ١٩٦٥.

(٣) ديوان (الطائر الخشبى) و(زيارة السيدة السومرية) لحسب الشيخ جعفر. وزارة الإعلام العراقية.

(٤) قصيدة (توافقات) لصلاح عبد الصبور (شجر الليل) على سبيل المثال..

الطوفان. والتى تحاول أن تتشبث بالضوء الضئيل رغم الظلام الدامس فى حياتها السياسية والاجتماعية والفكرية.

على أن ذلك ـ وإن استمر ـ إلا أن ظاهرة أخرى انبثقت أيضاً من أرض المأساة.. وربما كانت الوجه الآخر للعملة. ففى بطولة وشجاعة أطل علينا الوجه الأخضر للمقاومة الفلسطينية بعد صمت المدافع على الجبهات العربية فى حزيران ١٩٦٧. أطل علينا يرسم بالدم وجهاً جديداً من أوجه النضال العربى ممزقاً رتابة الصمت مبدداً الذهول السائد الذى اعترانا بصدمة النكسة. خرج علينا ذلك الوجه الأخضر الدامى ليؤكد إصرار المقاومة الفلسطينية على أداء رسالتها وحمل مشعل الكفاح المسلح ـ ريثما تلتقط الجبهات العربية أنفاسها ـ ليؤكد أيضاً تصميم هذا الشعب الذى تحول فى مصنع الدم من لاجئ ينتظر حنان وكالة الغوث إلى مقاتل يحفر بوجهه الجديد لوحة الصمود على جدار الغد.

اضطلعت المقاومة ـ بجدارة ـ بهذا الدور البطولى طوال سنوات مريرة قاسية.. وكما كان النضال المسلح للشعب الفلسطينى رافداً من روافد النضال العربى بوجه عام، انبثق شعر المقاومة الفلسطينية يواكب هذا التاريخ الدموى الجديد لهذا الشعب فكان أيضاً رافداً ثرا معطاء من روافد أدبنا العربى الحديث وخرج إلى الساحة محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وسالم جبران.. ليفاجئوا العالم.. والشعر بحقيقة جديدة.

ألا يستحق هذا الشعر ـ فى الإطار العام لحركة الشعر الحديث وضمنها ـ تقديماً جديداً ـ نحن نعرف أن هذا الشعر بالذات ـ شعر المقاومة ـ حظى بالكثير من الالتفات والنقد. ولكن نحن ندعو إلى الدراسات الجديدة لشعرنا الحديث التى تقيمه بعد أن اتسعت رقعته وتشعبت روافده.

●●●

نصل إلى أقوى هذه الملامح رسوخاً وأشدها صلابة وأصالة.. ازدهار وانطلاق المسرح الشعرى بعد محاولات عبد الرحمن الشرقاوى.. وهذا الملمح

فارسه الأول ويكاد يصبح رائده.. صلاح عبد الصبور الذى قدم لنا (مأساة الحلاج) (الأميرة تنتظر)، (مسافر ليل)، (ليلى والمجنون)، (بعد أن يموت الملك) يطلق صلاح عبد الصبور كلمته (إن الشعر هو صاحب الحق الوحيد فى المسرح)[1] وقد رأى صلاح عبد الصبور أن خلاص الشعر من الجمود شكلاً ومضموناً فى اتجاهه إلى المسرح.. نبعه الأصلى .. والخروج من الغنائية إلى الدراما خاصة بعد أن كادت براءة الشعر الحديث تستهلك وسقط فى التكرار وتشابه القواميس... وبذلك يأتى المسرح وكأنه (المخرج الوحيد) وذلك ليتجاوز هؤلاء الشعراء ذواتهم إلى خلق ذوات أخرى تتميز بأبعادها وغناها وثراء وشخصياتها[2].

وخرج الحلاج عند صلاح عبد الصبور (مأساة الحلاج) والحسين عند الشرقاوى (ثأر الله) وعلى بن محمد عند معين بسيسو (ثورة الزنج) و(حمزة العرب) عند أبى سنة، و(الفلاح الفصيح) عند محمد مهران السيد (حكاية من وادى الملح) خرج هؤلاء جميعاً فى إطار المسرح الشعرى يعبرون عن قضايا إنسانية واجتماعية معاصرة.. وكانت خطوة واسعة للشعر الحديث.. بل لم يعد التراث أو الأسطورة هو الزاد الأول للمسرح الشعرى.. إن صلاح عبد الصبور يخرج إلى الواقع الحياتى المعاصر ويطالعنا به فى (مسافر ليل) و(ليلى والمجنون).. دون الرجوع إلى التراث من حيث الاعتماد عليه كليةً كهيكل للنسيج المسرحى تنبثق منه الموازنة والإسقاط.

●●●

يقول أدونيس (الشكل الشعرى حركة وتغير. ولادة مستمرة. الشكل الشعرى الحى هو الذى يظل فى تشكل دائم) [3].

وتعج الساحة الشعرية الآن بالكثير من القصائد التى تندرج تحت قول المعرى (أسمع جعجعة ولا أرى طحنا).. قصائد نقرؤها فنجدها (علاوة على

---

(١) حياتى فى الشعر.

(٢) وتبقى الكلمة ص ٧. دار الآداب.

(٣) مقدمة للشعر العربى ص ١١٠، دار العودة.

الملامح الأدونيسية) لا تترك فينا أثراً كلياً (وأنا لاأطلب أن يكون الشعر كالطحين يُغل ربحاً مادياً) ولكن حتى الإحساس الجمالى نفقده... ولا يعلق بأذهاننا منها إلا بعض السطور أو التعبيرات. أما القصيدة نفسها غائمة الملامح لا تجد لها رأساً ولا ذيلاً (القصيدة عند أدونيس، أو عفيفى مطر غير ذلك تماماً ولكن هؤلاء الشعراء الجدد لا يملكون رؤية أدونيس ولا ثقافته ولا وعيه الحضارى ولا أدواته الفنية..) وهم أثناء الخلق الفنى لا يصدرون عن أنفسهم إنما تسيطر عليهم الرغبة الملحة فى الكشف (والكشف مطلوب وعظيم ولكن ليست كل قصيدة كشفاً. أو ليس من الضرورى أن تحمل كل قصيدة اكتشافاً جديداً ـ على حد قول أدونيس نفسه ـ) وإلا كثر العباقرة وتعددوا بعدد سطورهم الشعرية واحتكرنا (نوبل) للشعر!!.

نقول هذا ونحن ننظر إلى القصيدة العربية وقد وقفت ـ كما أسلفنا ـ علي مفترق طرق عديدة.. وأصابها الكثير من البدع والغموض.. إن أدونيس يصيح: (الصعوبة الأساسية التى نواجهها في الشعر العربى الجديد هو أن علينا أن نحدده بالانسجام مع تراثنا والاختلاف عنه فى آن) [١] ولا شك أن قضية الأصالة والمعاصرة إحدى القضايا الملحة على ساحة الثقافة العربية فى هذه الفترة الحرجة من تاريخنا، وستظل هذه القضية شاغلاً للدارسين والباحثين، ومثار مناقشات وأطروحات عديدة مختلفة المناهج والرؤى، والاهتمام بالتراث كمظهر وملمح أول من ملامح الحفاظ على الأصالة وترسيخ الجذور وتعميقها يظل هماً فكرياً ملحاً..

وبعض الشعراء الذين استهواهم هذا النوع من الخلق الشعرى كسول جداً لا يقرأ ا شعرنا العربى الحديث منذ ثلاثين عاماً على الأكثر.. يجمع دواوين عبد الصبور وحجازى وأمل وأبى سنة من مصر؛ وأدونيس ويوسف الخال وأنسى الحاج من لبنان والسياب والبياتى ونازك وبلند من العراق، ويعتبر هذا الشعر هو المنبع الوحيد لثقافة الشاعر والتراث بل أن بعضاً منهم فى الآونة الأخيرة؛ يرفض هؤلاء جميعاً ويطردهم من فردوس الشعر!!

(١) مقدمة للشعر العربى ص ٩٩، دار العودة.

قليل منهم من يغوص وراء قصائد المتنبى وأبى العلاء أو طرفة وبشار وأبى نواس.. ويلتقطون من قصائد أدونيس أسماء النفرى وغيلان ومهيار(بالطبع هذا لا يرضاه أدونيس ولم يقل به فى كتاباته التنظيرية بل أننا نجد أدونيس يضع لهؤلاء (ديوان الشعر العربى) مجتهداً أن يوفر لهم نماذج جيدة قدر الإمكان.. هامساً فى آذانهم:

(لست أطالب ـ هنا ـ بضرورة الخروج كلياً عن الماضى. فمثل هذا الخروج مستحيل لأنه خروج من التاريخ.. فنحن لا نبدع المستقبل إلا فى لحظة تتصل جوهرياً بالأمس والغد.. وإذا حاد الآن عن الأمس فلغرض واحد: أن يتجه نحو المستقبل..) (١).

وبحثاً وجرياً وراء المعاصرة المزعومة والمفهومة خطأً فقد الشعر العربى الحديث كثيراً من أصالته. إن ما يقلق الآن أن الشعر ـ كما هو معروف ـ (أعمق انهماكات الإنسان وأكثرها أصالة بما أنه أكثرها براءة وفطرية وغوصاً فى دخائل النفس) كيف نعيد إليه براءته المفقودة فى زحام الإبتداع السائد؟؟

ولعل هذا ما جعل الشاعر صلاح عبد الصبور ـ وله العذر ـ فى قلق دائم حدا به إلى مهاجمة أدونيس وتأثيره على الشعراء الشباب فى أكثر من حديث صحفى.. ونحن نربأ بهما عن المتاهات النقدية اللاذعة والشخصية.. وندعوهما إلى دراسة ونقد الظواهر الشعرية الحديثة.. إننا مثلاً قد أصبنا بالشيزفرانيا على مستوى الشخصية الشعرية.. فلا يوجد عندنا الشعر ـ الشاعر، أو القصيدة ـ الحياة .. التطابق الحقيقى الذى يخلق فينا شعراء كأراجون ونيرودا ولوركا وناظم حكمت.. لا التقليد الذى يخرج لنا أمساخاً تعرج على الطريق.. ولعل ذلك ما يجعل شعراء منا يموتون وهم أحياء فى

---

(١) مقدمة مختارات بدر شاكر السياب ص ٧، دار الآداب.

سن الأربعين وبعد المجموعة الثانية فى الأكثر من إنتاجهم الشعرى!!

إن همومنا الفكرية كثيرة وثقيلة..

ونزيفنا حاد ومرهق.. وما أحوج الشعر الحديث.. ذلك الإنجاز الهائل والضخم فى ثقافتنا العربية المعاصرة.. ما أحوجه إلى النقد والدراسة والترشيد. خاصة أن هناك من يتربصون بحصان الشعر ويتخذون من جماحه ذريعة ومدخلاً إلى كبح هذا الفن.. وربما وأده !!

●

ليس نقداً .. ولكن !

وما كان بيني لو لقيتك سالماً

وبين الغنى الأ ليال ِ قلائلُ

فى انكسار وأسف ترنم بها الحطيئة حين بلغه نبأ وفاة علقمة بن علاثة وكان فى الطرق إلى لقائه. ولو قدر للناقد المصرى المرحوم مصطفى عبد اللطيف السحرتى أن يطلع على مقال أستاذنا الدكتور على جواد الطاهر بجريدة الجمهورية عدد الثلاثاء ١٩٨٥/١/٨ ربما أنعشه ما جاء فيه من تقدير ووفاء كان الرجل أحوج ما يكون إليهما . وقد انكرت جهوده حياة أدبية عابثة، سادها ارتجال وجحود. فانطوى على نفسه منسحباً . ليموت فى صمت منذ عامين دون أن يشعر به أحد .

لو قرأ المرحوم السحرتى هذا المقال ربما رد إليه بعض أعتباره المهضوم فى السنوات الأخيرة ، حيث أصبح وحيداً تصحبه ابنة له وقد وهن منه العظم وثقلت حركته لتردد به على بعض المجلات الأدبية لصرف مكافأة ما تسد الرمق، أو للقاء صديق قديم جحده بعد أن اقتعد مكتباً وثيرا. أشهد أن السحرتى الناقد طالما أشاد به فى أمسيات (رابطة الأدب الحديث) حين دبت بنا خطواتنا صغارا على طريق الأدب فى أواخر الستينات .

وقد كان حتماً أن الهج بالشكر والعرفان بالجميل لأستاذنا الدكتور على جواد الطاهر على هذه الروح العلمية وتلك النبالة التى ندرت فى زمننا

الأخير، قبل أن أعرض لمقالة الشائق وعرضه الأخاذ لكتاب (الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث) للمرحوم الناقد مصطفى عبد اللطيف السحرتى.

فى مقال الدكتور على جواد الطاهر وردت عبارت استوقفتنى ورأيت أن أقف عند بعضها للتوضيح ، وأعرض لبعضها للتوضيح، وأعرض لبعضها الآخر لدفع التباس أو شبهة قد تتسلل بين السطور فالدكتور على جواد الطاهر يقول فى معرض ثنائه المشكور على جهد مصطفى السحرتى الناقد.

«ولكن الدلالة الكبيرة المحيرة تلك الأسماء الأخرى التى تكاد تكون غير معروفة حتى فى أقطارها، كيف وصلت إليه؟ وكيف ألف دواوينها وقصائدها» ويقول «والقائمة تطول.. وفى الكتاب فهرس للإعلام يجد فيه القارىء من هم أقل شهرة ..» .

إن مالاحظه، الدكتور على جواد الطاهر من احتفال السحرتى الناقد بمن هم (أقل شهرة) ووجود أسماء (تكاد تكون غير معروفة) بالكتاب، أمر طبيعى واعتيادى. إن هذه الأسماء تبدو غير معروفة الآن، أو على قدر يسير من الشهرة، وهى التى كانت تشغل القارىء بممارساتها الإبداعية منذ خمسة وثلاثين عاما أو أكثر وقت صدور الكتاب فى طبعته الأولى ، وقد كان نتاجها الأدبى يحظى بتكريم (الرسالة) و (الهلال) وغيرهما من المجلات التى كانت تفسح صفحاتها للأدب والشعر، وقد ازدحمت الحركة الثقافية دوما ـ فى كل مرحلة من مراحلها خاصة مراحل المخاض بشكل أدبى جديد، أو محاولات التطور والتحديث لفن ما ـ بأسماء كثيرة بعضها يلعب دورا فاعلا مؤثراً، وبعضها يحاول أن يثبت أقدامه فى المعترك أو يجد مكانا له فى الساحة.

ولا تتسع ذاكرة التاريخ الأدبى إلا لأسماء بعينها دون الأخرى التى أصبحت تدمج ضمن (الأقل شهرة) أو (لاتكاد تكون معروفة) وحركة الشعر الحديث فى العراق ومصر على سبيل المثال أسسها وواكبها ورسخ أقدامها مبدعون تزاحمت مناكبهم بإبداعهم المبكر ولم يحفظ النقد غير أسماء السياب

ونازك، ولم يتردد فى مصر إلا عبد الصبور وحجازى.. وحين نقرأ للدكتور عز الدين إسماعيل كتابه عن (الشعر العربى المعاصر) الصادر فى أوائل الستينيات نفاجأ بأسماء يستشهد الناقد بإبداعها.. وتبحث عنها الآن ـ على قرب العهد ـ فإذا هى أثر بعد عين .. ولكنها كانت تملأ الدنيا ضجيجاً آنذاك..!!

وللسحرتى الناقد فضل عميم فى إثبات جهد هؤلاء. ونحن لا نقلل من قيمة هذا الفضل . إنما نعقب على ملاحظة الدكتور الطاهر بأن اهتمام السحرتى برعاية (رابطة الأدب الحديث) منذ أكثر من خمسين عاما جعله يهتم بالأدباء الشباب آنذاك ويتابع إبداعهم. ولكن العبرة ليست فى هذا الحشد الهائل من المبدعين إنما فى السؤال والبحث عن انجازاتهم الفنية التى عكسها إبداعهم حين رصده الناقد ..

ويتحدث الدكتور على جواد الطاهر عن نزاهة السحرتى وشجاعته فيقول: « وها هو ذا يتقدم لموضوع يعد شائكا جداً فى مصر.. نقد الشعر فى مصر .. وهو شائك لأنه متصل بحرمات مهمة وشخصيات متنفذة وكتب خطرة. كان البارزون فيها متطرفين لدرجة الوقوع فى دائرة الخطأ وألف الناس الحديث المنحاز إليهم ..»

ثم يسرد الدكتور معارك (الديوان) و (على السفود) وغيرها. والذى يعنينا هنا هذه الكلمات : (هاهو ذا يتقدم لموضع يعد شائكا جدا فى مصر !! نقد الشعر فى مصر!! وهو شائك لأنه متصل بحرمات مهمة وشخصيات متنفذة!!) فقد يلتبس الأمر على قارىء هذه العبارات فيظن أن نقد الشعر فى مصر ضرب من الجهاد ..، الذى يجرى فى الساحة الثقافية فى مصر كان ومايزال جزءاً مما يجرى على الساحة الأدبية والثقافية العربية ككل لا يتجزأ.. ونقد الشعر قد يكون معركة..ولكنها أدبية وفى مجال الفكر.. وقد يتحامل العقاد على شوقى فيهبط بشعره إلى قاع الحضيض.. وقد يتطرف فينفى وجود (الشعر فى مصر) كما هو وارد فى مقالاته السبع من كتابه (ساعات بين الكتب) نكاية فى شوقى .. وقد يتهكم ويتندر بقصيدته(مرحباً

بالربيع فى ريعانه) فى أقسى وأبشع نقد مغرض.. وقد يفعل الرافعى مثل ذلك فى العقاد.. وقد يتندر العقاد بطه حسين .. ويتجنى هذا على ذاك ويتطرف كل فى موقفه.. ولكن يبقى بعد ذلك كله جوهر الاعتداد بالفكر وإحترام الموقف ونبل الخصومة.. هذا الذى يتمثل - على سبيل المثال - فى موقف العقاد من أزمة كتاب (الشعر الجاهلى) لطه حسين وهو موقف غنى عن التعريف .

إذن فالخصومة فى الرأى واردة فى معركة الفكر، والتشدد والتطرف واردان أيضا، وإلا كيف نفسر فى تراثنا الأدبى والنقدى تحامل النقاد على أبى تمام وتعصبهم للبحترى أو العكس.. مما أثرى الحركة الفكرية بكتب ومؤلفات كـ(أخبار أبى تمام) للصولى و(الموازنة) للآمدى.. إن تحامل النقاد على المتنبى جعل النقاد والقراء معاً يعكفون عليه ويهيمون به ولم يؤثر هذا التحامل أو هذا التطرف إلا تأثيراً إيجابياً تمثل فى العديد من الدراسات، حتى تحول المتنبى إلى ظاهرة إبداعية عربية.. فالخصومة تفنى ولا يبقى سوى جوهر الفكر .

أما عن (الحرمات المهمة والشخصيات المتنفذة) فإن العقاد تناول شوقى بتطرف وسخرية ولم يدفع هذا (شوقياً) إلى أن يناله بأذى وهو شخصيةمتنفذة!! وهذا النفوذ فى جوهره هو نفوذ المعرفة .. وليس نفوذ الجاه والسلطان. وكما يقول ميشال فوكو (إن ممارسة المعرفة تنتج بالضرورة نوعاً من السلطة. وأوضح مثال على ذلك النوع وأقلها خطراً هو أستاذ الجامعة الذى يجيز الطلاب أو لا يجيزهم..) وفى هذا النوع من السلطة يتساوى طه حسين الوزير مع شوقى الأمير مع العقاد الفقير. ولا يحتكمون سوى للذوق الثقافى الذى يجيز ويرفض.. ولا يتبقى سوى تراث كامل من الممارسات الإبداعية والفكرية ينبض بروح عصر ووجدان مبدعين.

ولعل ثالثة الأثافى - كما يقولون - هذه الفقرة التى وددت لو لم أقف عندها، ولم يكتبها الدكتور الناقد أصلاً، يقول:

«هذه العناية الخاصة بشعراء العربية خارج مصر. كثيرة جداً على أديب مصرى وقد عهدنا اخواننا المصريين (عموما) لا يعرفون شيئاً يذكر خارج قطرهم ولعلهم لم يكونوا يريدون أن يعرفوا. اكتفاء ذاتيا. وشغلا بالذى هم فيه. وعلى الأقطار الأخرى ان تستهلك ما ينتجه غيرها ..»

يأتى بعد ذلك قول الدكتور الناقد:

«والمسألة ليست مسألة المصريين وغير المصريين، وانما مسألة الأفق الواسع والذمة والضمير والمنهج والنفس السمحة».

وهنا نتحرج من مناقشة هذه المسألة فقد القى الأستاذ الدكتور بالكرة الملتهبة بين أصابعى.. ولكن لا حرج .. وبعيداً عن حساسية الإقليمية تبقى مصر قطعة نابضة من هذا الوطن العربى الكبير. ومن هذا المنطلق اضع بين يدى الدكتور على جواد الطاهر هذا العتاب.. ولن اطيل ..وأنا حين أكتب هذه السطور احمل فوق رأسى إكليلا من الزهو بمصريتى.. انثره تحت اقدام هذه الأمة الأم، وانتمائى الاكبر إلى تراثها.

ان الإهتمام المصرى بالإبداع العربى جد قديم. وقد عاشت عليه وشرفت وارتفعت به مجلات كالرسالة والهلال والمقتطف وغيرها. وقد تناول النقد هذا الإبداع متابعة وتقويما. وليس هناك مجال لسردالأمثلة فهى أشهر من أن تحصى والدكتور بها أعلم. كما أن المساجلات النقدية تبودلت على صفحات الدوريات المصرية والعراقية بين مبدعين ونقاد ومفكرين أجلاء منذ العشرينات من هذا القرن بما يؤكد التواصل. واذا كان الشابى العربى التونسى يبدأ محاولة للنشر بالقاهرة فى أوائل الثلاثينات. فإن المرحوم السياب يكرر المحاولة فى الخمسينيات . قبلهما ـ ولم يكن القرن تجاوز سنواته العشر الأولى ـ ينشر إيليا أبو ماضى ديوانه (تذكار الماضى) فى الإسكندرية؛ وينشر نزار قبانى أولى مجموعاته الشعرية (قالت لى السمراء) عام ١٩٤٤ بالقاهرة. نحن هنا نقفز بالاستشهاد لا نتقصى أو نثبت . وعن مواكبة النقد فالقارئ ـ مثلا ـ لكتاب الدكتور عز الدين إسماعيل عن

الشعر العربى المعاصر يرى فيه الماما كافيا بالكثير من الشعراء العرب الذين اتخذهم الناقد مجالا للاستشهاد بإبداعهم. وهذا، وغيره كثير يدحض الحكم الوارد فى المقال بـ (يستحيل ان تجد ناقدا عربيا معاصرا احـاط احاطة السحرتى بالشعر العربى) بعيدا عن وقوع الحكم النقدى فى الاطلاق والتعميم. كما أن ما كتب عن البيانى فى مصر كثير بحيث قام بنشره فى كتاب مستقبل.. كما أسهم نقاد مصريون فى الكتابة عن الرواية والقصة فى المغرب العربى كالدكتور سيد حامد النساج، واصدر عبده بدوى وعز الدين إسماعيل ـ مرة أخرى ـ كتابين عن الشعر فى السودان ونظنه قطراً عربياً شقيقا!! ولن نذهب بعيدا .. فالدكتور لويس عوض ـ على اغراقه وتعصبه لمصريته ـ كتب ثلاث مقالات عن المرحوم السياب: البركان الذى خمد/ الشعر والسياسة/ شناشيل معبد الأقنان؛ نشرها بالأهرام وضمنهما كتابه (الثورة والأدب) ولم يمنعه تعصبه من أن يعترف للسياب بالفضل والسبق ويقر له بالتفوق الشعرى ..

هذا كله نزر يسير .. وهو لا يعطى لمصر أفضلية ـ فى اعتقادى ـ إلا بقدر ما يضع على عاتقها من مسؤولية إزاء عقل هذه الأمة ووجدانها .

على أننا ونحن نتوجه للدكتور جواد الطاهر بهذا العتاب . نلتمس له العذر اذ تبدو حلقة مفقودة فى السياق التاريخى والإشارة إليها تصحح الرؤية .

ذلك أن الدكتور لم يلاحظ أثر التحولات السياسية والتغيرات التى طرأت على أقطارنا العربية . وعلى مصر بالذات قبل ان يصدر حكمه بـ «تجاهل المصريين لمواكبة الإبداع غير المصرى..» فالحركة الثقافية العربية منذ العشرينات وحتى الخمسينات تتفاعل بحرارة وعمق فى القاهرة وبغداد. ولم تكن الخارطة قد اتسعت بعد . وكان الإبداع الأدبى والفكرى يصب فى القاهرة وتتلقفه المطابع وتتناوله الأقلام نقدا ومتابعة ومن هنا كان دور القاهرة بارزا ومؤثرا. ففى الستينيات ازدهرت القاهرة إبداعا. ولكن

الخلافات بين الأنظمة العربية قلصت الدور الفكرى المتواصل ونتيجة لذلك استقلت القاهرة بإبداعها الذى مثل إشعاعا قويا صدرته - رغم ذلك - مسرحا وكتابا إلى الوطن العربى. ثم كانت بيروت فى أواخر الخمسينيات برزت لتقوم بدور الناشر نيابة عن القاهرة ...

واستقل الوطن العربى كل قطر بمجلاته وصحفةالأدبية وتعددت المنابر وجاءت السبعينيات بما اثقل كاهل مصر فأنعزلت سياسيا وانغلقت فكريا .. فلم تعد تقوم بدورها المعهود ..

اذن ليست المسألة بهذه البساطة التى يقول فيها الأستاذ الدكتور :

«حتى الأسماء المشهورة ليست بالأمر اليسير يرد على لسان أديب مصرى..» !! ولنا أن نسأل الدكتور عن الأسماء التى أوردها فى مقاله نقلا عن كتاب الناقد المصرى السحرتى - وهى أسماء مغمورة - اين نشرت تلك القائمة من الأسماء إبداعها؟ ونجيب : أكثرهم وجد فرصته فى الصفحات القاهرية وهى مصادر السحرتى نفسه فى دراسته التى اعترف لها الدكتور الطاهر بالفضل ..

●

الجندى الإسرائيلى:
ملامح نفسية
فى مرآة
محمود درويش

فى بطولة وشجاعة إنطلقت حركة المقاومة الفلسطينية بكفاحها المسلح لتحمل راية الصمود بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ وصمت المدافع على الجبهات العربية لتؤكد إصرار الإنسان العربى وصموده فى مواجهة العدوان. ولتواجه العالم من خلال البنادق برفضها الهزيمة مؤكدة مسيرة النضال العربى حريصة على القيام بأعباء دورها المحتوم فى مواجهة خرافة التفوق الإسرائيلى.

وقد اضطلعت المقاومة بهذا الدور البطولى لسنوات قاسية رغم ما تعرضت له من مؤامرات ومطاردات. وثابرت وصبرت فى استبسال منقطع النظير حتى التقطت الساحة العربية أنفاسها وعادت تعيد ترتيب أوراقها من جديد.

وليس غريبا أن ينطلق شعر المقاومة الفلسطينية معبرا عن هذه الانتفاضة مواكبا لها .. إن الباحث الأدبى المعاصر لن يفوته أن هذا الشعر أكد تعانق الكلمة والمدفع.. وكما عمدت الأرض بالدم استطاع الشعر أن يبارك البندقية.. ويسهم معها إلى حد كبير ومؤثر فى المعركة المصيرية . وتسللت إلينا قصائد درويش والقاسم فى البداية نزيفا هامسا ذابحا .. ثم انبجس الدم وترقرق نهر اللهيب دواوين وقصائد لافحة.. تنقل لنا فى شجاعة وصدق ما يدور خلف الستار الحديدى الذى سيجناه برفضنا وجهلنا بما يدور داخله . وبعين الشاعر وببصيرة الفنان استطاع هؤلاء

الشعراء أن يقودوا القارىء العربي إلى داخل المجتمع الإسرائيلي ويكشفوا القناع المهترىء عن وجهه المخادع المجهول .

وكما كانت حركة المقاومة الفلسطينية المسلحة رافدا دافقا من روافد النضال العربي الكبير . صارت الحركة الشعرية فى الأرض المحتلة إمتدادا نابضا بالفن لحركة الشعر العربي المعاصر . واستطاعت القصيدة عند محمود درويش والقاسم وزياد أن تدفع فى عروق قصيدة الشعر الحديث بدم دافىء جديد هى فى أشد الحاجة إليه بعد محاولات جيل الرواد .

●●●

وهذه محاولة لقراءة قصيدتين من قصائد محمود درويش . وهو خمس كلتيهما يرسم صورة فنية صادقة لملامح نفسية وإنسانية لاحد الجنود الإسرائيليين. وحين نصحب الشاعر فى رحلته الكشفية ونفرغ من قراءة القصيدتين نستطيع أن نعرف الكثير والمفيد عن هذا الجندى المهاجر الذى انتمى إلى عالم (الجريمة التى تحمل نشيدا وجواز سفر) على حد تعبير محمود درويش فى (يوميات الحزن العادى) .

وكلتا القصيدتين ليست من شعره الجديد. انما هما قديمتان فالأولى ترجع بنا إلى ديوانه الثالث ـ اذا أغفلنا ديوانه (عصافير بلا اجنحة) ـ ديوان (آخر الليل) وهى قصيدة (جندى يحلم بالزنابق البيضاء) والقصيدة الأخرى هى (الكتابة على ضوء البندقية) وهى من ديوانه المسمى باسمها والصادر عن دار العودة فى ١٩٧٠ .

وفى القصيدة الأولى (جندى يحلم بالزنابق البيضاء) يدير الشاعر (ريبورتاج) تقريرى مع الجندى الذى قد علموه أن يحب الأرض .. و .. كل ما يربطه بالأرض من أواصر:

مقالة « نارية » أو محاضرة ..

ان هذا الجندى الذى خطفت عينيه أضواء الدعاية الصهيونية فهوى نحو الوهج كالفراشة لا يعرف الأرض ولا يحس أنها جلده ونبضه (مثلما يقال فى القصائد) وهو مدمر من الداخل لا يعرف وسيلة للحب سوى

البندقية؛ وأمنيته التى يحفرها تحت جلده صوت أمه (لو يكبر الحمام فى وزارة الدفاع .. لو يكبر الحمام !!) أنه يحلم بالزنابق البيضاء .

أريد قلبا طيبا لاحشو بندقية

أريد يوما مشمسا لا لحظة انتصار

مجنونة فاشية ..

أريد طفلا باسما يضحك للنهار

لا قطعة فى الآلة الحربية

ثم صرخ بعد أن فتح عينيه على هول الواقع فى أرض الميعاد!!

جئت لأحيا مطلع الشمس .. لا مغربها ..

واننى أرفض أن أموت..

أن أحارب النساء والصغار

لأثرياء النفط والمصانع الحربية ..

والقصيدة قديمة وسبق أن وقف عندها النقاد طويلاً خاصة بعد أن لفت النظر اليها حديث الأستاذ يوسف الخطيب فى مقدمة (ديوان الوطن المحتل) إلا أننا نرى رأى الأستاذ الناقد رجاء النقاش فيها حيث يقول فى كتابه القيم (محمود درويش ـ شاعر الأرض المحتلة) ص ٢٣٣:

(ورغم قيمة اعتراض يوسف الخطيب وذكائه فإننى لا أوافق عليه. فالنزعة الإنسانية التى يعبر عنها محمود درويش فى شعرة تبرر مثل هذه القصيدة وتجعل منها عملاً فنيا وفكريا ممتازاً .. وموقف محمود درويش هذا يناقض تماما الموقف النازى والموقف الصهيونى.. انه موقف عربى انسانى يريد القضاء على الظلم والعدوان ولا يريد أن يخوض فى دماء اليهود كبشر أو كأصحاب ديانة ..... وفى قصيدة محمود درويش إلى جانب ما نكشفه من عناصر انسانية فى شخصية الجندى الإسرائيلى كشف للتشويه الذى أصاب هذه العناصر الإنسانية وأخفاها .. وحول هذا الإنسان

اليهودى البسيط الفلاح إلى سفاح .. ان هذا الجندى كان من الممكن أن يصبح زوجاً وأبا طيباً وعاملا من العمال المنتجين ولكن الصهيونية حولته إلى مجرم وقاتل وعدو من أعداء الإنسان والحياة...)

ونحن نرى أن هذه القصيدة رغم جودتها ليست ناضجة فنيا لأنها اعتمدت أسلوبا تقريرياً خبريا حتى أن الصور الشعرية التى تتخللها فقيرة بالقياس إلى القصيدة الأخرى التى بين يدينا (الكتاب على ضوء البندقية) وهى تتعرض للموضوع نفسه إلا أن الزوايا التى ينظر منها الشاعر إلى لوحاته كانت هنا أكثر وضوحاً وأدفأ نبضاً وأشد حدة وتأثيراً..

نستطيع أن نلمح (شوليت) فى مدخل البار تنتظر صديقها الذى أرسل لها من جبهة سيناء مكتوبة الصارخ:

«لقد أحرزت يا شولا وساما وأجازة

احجزى مقعدنا السابق فى البار،

أنا عطشان يا شولا لكاسٍ وشفه

قد تنازلت عن الموت الذى يورثنى المجد،

لكى أحبو كطفلٍ فوق رمل الأرصفة

ولكى أرقص فى البار...»

نستطيع أن نمد أعناقنا فنلمح خلفها..

ألف اعلان يقول:

نحن لن نخرج من خارطة الأجداد..

لن نترك شبراً واحداً للاجئين.

حين يستوقفها «الحارس الأحمق» فى مدخل البار.. ويفتح حقيبة يدها، (ونحن هنا لايفوتنا أن ندرك مدى الذعر الذين ينتاب هذا المجتمع مما يجعله يفتش الحقائب والملابس) حين يستوقفها الحارس يصحبنا الشاعر إلى داخل الجرذان (حقيبة اليد):

مرآة ومشط وصور

وتواقيع لكى يصبح (ديان) رئيسا للحكومة..

جزئيات كثيرة ومشعة ينقلها لنا الشاعر بدقة وصدق فى هذه القصيدة.. وهو لا يتحدث عنها وانما يرصدها فى القصيدة كالكاميرا ويتركها باشعاعها الموحى..

وعلى لائحة الإعلان يحتد وزير الأمن:

والفدائيون مجتثون منذ الآن

لن يخمش جندى ومن مات على تربة هذا الوطن الغالى

له الرحمة والمجد ورايات الوطن..

ونترك (شوليت) فى مدخل البار.. ونعود إلى الجندى.. صديقها.. فى محاولته الأولى لسبرغور هذا الجندى... جاءت قصيدة (جندى يحلم بالزنابق البيضاء) طرية العود.. ولعلها تبلورت فى شكل درامى أخاذ فى هذه القصيدة التى بين أيدينا.. فالجندى هناك يسأله الشاعر:

ـ وكم قتلت؟؟

ـ يصعب أن أعدهم

لكننى نلت وساما واحدا

سألته: ـ حزنت؟؟

أجابنى مقاطعاً: ـ

يا صاحبى محمود

الحزن طير أبيض

لا يقرب الميدان.. والجنود

يرتكبون الإثم حين يحزنون..

هذا الجندى نراه فى القصيدة الثانية يصيح فى وعى تام بما حاق به:

أنا المقتول والقاتل لكن الجريدة
وطقوس الإحتفال
تقتضى أن أسجن الكذبة فى الصدر وفى عينيك يا شولا..
وأن أمسح رشاشى بمسحوق عقيدة
أغمضى عينيك لن أقوى على رؤية عشرين ضحية
فيهما تستيقظ الآن.. وقد كنت بعيدة

أنه يحاول أن يهرب من ماضيه وحاضره، وهو هنا لا يشعر بالحزن فقط وانما يرى نفسه قتيلاً أيضاً إلى جوار ضحاياه العشرين..

وهذه القصيدة وان كانت استاتيكية اللحظة واللقطة (الإنتظار)، فإنها تتنامى دراميا من خلال ديناميكية التداعى بالخواطر والتذكر وتشابك الأحداث والصور فى ذهن الفتاة المنتظرة (شوليت) فالشاعر يصحبنا من خلال ذكرياتها إلى علاقتها بكل من سيمون ومحمود (ولعله الشاعر نفسه..) ويروى لنا كيف استطاع محمود أن يتسلل بقضيته إلى أحاسيسها لولا دخوله السجن وظهور سيمون فى حياتها.. وهو يكشف بذلك عن العقيدة الواهية لمجتمع غاصب قلق متوتر يمكن التأثير على أفكاره وهزيمة حججه باتزان وعقل:

كان محمود صديقاً طيب القلب، خجولاً كان، لا يطلب منها
غير أن تفهم أن اللاجئين
أمه تشعر بالبرد وبالشوق إلى أرض سليبة
وحبيبا صار فيما بعد.. لكن الشبابيك التى يفتحها فى آخر الليل رهيبة
كان لا يغضبها لكنه كان يقول
كلمات توقع المنطق فى الفخ اذا سرت إلى آخرها

ضقت ذرعا بالأساطير التى تعبدها
وتمزقت حياء من نواطير الحقول

ونستطيع أن نسمى هذه القصيدة بالقصيدة السينمائية فهى إلى جانب استخدامها لما يسمى فى تكنيك السينما (الفلاش باك) تلتقط بمهارة صور الشارع الإسرائيلى وتهتم بالمكان والزمان (مدخل البار- والشارع - والتركيز على ساعة الحائط) ولوحة الإعلان ومحتويات حقيبة اليد ورقص الفتيات بحيث تنقل لنا فى خطين متوازيين أحيانا متقاطعين بحده أحيانا أخرى نفسية الفتاة والصور التى تعتمل فيها والأحاسيس التى تنهشها من الداخل لتتفاعل مع الخط الثانى فى خارجها أو المكان المحيط بها من الخارج فهى بذلك أقرب إلى ما يمكن أن نسميه بـ (السيناريو الشعرى).

والقصيدة تتنامى دراميا من لحظة الإنتظار المشبوب بالأمل:

احجزى مقعدنا السابق فى البار....

حتى تبلغ فى نهايتها لحظة الإنتظار المختنق باليأس.. حيث تنزف شوليت فى صمت..

وأنا امتد من مدخل هذا البار حتى علم الدولة حقلاً
من شفاه دموية
أين سيمون؟؟ ومحمود؟؟
من الناحية الأخرى زهور حجريه..
ويمر الحارس الليلى، والأسفلت ليل آخر.
يشرب أضواء المصابيح ولا تلمع إلا بندقية..

فى هذا المجتمع لا تلمع إلا البندقية.. ولعل شوليت هنا هى (ريتا) فى قصيدة الشاعر (ريتا والبندقية):

بيننا مليون عصفور وصورة
ومواعيد كثيرة
أطلقت ناراً عليها بندقية

يقول رجاء النقاش فى كتابه (محمود درويش شاعر الأرض المحتلة) تعليقا على هذه القصيدة: ص ٢٠٦

(هكذا يسقط الحب تحت سطوة العدوان الإسرائيلى الذى ترمز إليه البندقية فى هذه القصيدة.. وليست قصة الحب بين عاشق وعاشقة هى وحدها التى أفسدتها هذه البندقية.. فهذا الحب أيضاً رمز للحياة والسلام الذى يمكن أن يملأ أرض فلسطين ويجمع بين المسلمين والمسيحيين واليهود. بين العاشق العربى والعاشقة اليهودية لولا العنصرية والنازية الجديدة.. لولا الصهيونية التى تقوم على العدوان والتوسع والكراهية العميقة للعرب..)

صورة أخرى لاختناق الحب فى هذا المجتمع الذى يلوك أفراده ويلفظهم مجرمى حرب وأسرى.. هذه الصورة يتفنن الشاعر فى ابداعها:

وأحسّت كفه تفترس الخصر

فصاحت لست فى الجبهة

قال:

مهنتى.... قالت له: لكننى صاحبتك

قال:

من يحترف القتل هناك

يقتل الحب هنا...

ولا يفوتنا أن ننوه بالحس الإنسانى العميق الذى يتجلى فى شعر محمود درويش.. فهو فى رقة انسانية بالغة يصف مشاعر هذه الفتاة ولعله رثى لوحدتها عندما (داخت الفتيات من الرقص) على أكتاف الرجال المتعبين.. وقد لاح هذا الحس الإنسانى مشبوبابعاطفة شاعرية شملت الفتاة وصديقها.. وباركتهما فى لوحته الرائعة:

أنت يا سيدتى فاكهتى الأولى ... وناما
وبكى فى فرح الجسمين.. فى عيدهما.. لون القمر

.. وأخيراً فإن (الكتابة على ضوء البندقية) فضلا عن تصويرها الدقيق لبعض المشاعر والملامح النفسية التى تعكس القلق والتوتر الشائعين فى نفسية المجتمع الإسرائيلى تعتبر هى وقصيدة (سرحان يشرب القهوة فى الكافتيريا) من القصائد الجيدة القليلة الموحية دراميا والمعبرة عن المأساة الفلسطينية.. فعلى حين تزيح (الكتابة على ضوء البندقية) القناع عن الوجه الإسرائيلى المشوه.. تثبت (سرحان يشرب القهوة) صلابة الحق الغربى ـ برغم عذابات سرحان ـ بحيث يمكننا تجاوزا أن نقول: أن القصيدتين وجهان لعملة واحدة هى المأساة الفلسطينية التى نبع من جرحها الطاهر هذا الشعر النابض العظيم.

●

النبش فى ذاكرة الشعر..

«الشعر ديوان العرب»..

انطلقت هذه المقولة ـ قديما ـ لتؤكد عراقة هذا الفن العربى الأصيل، وانتماءه الضارب بجذوره فى تلك اللغة العبقرية التى أينع فى دوحتها الخيال، وأنجب مئات الشعراء المحلقين المبدعين لهذا الفن الرفيع.. الشعر.

واعتمدت العرب المشافهة والحفظ والرواية منهجا لشيوع هذا الفن.. بل تجاوز الاعتداد بهذه الميزة والفضل أنها قللت من قدر الكتابة قبل عصر التدوين، واعتبرت الإعجاز فى بلاغة اللسان. وتواترت الأخبار والنوادر عن ذكاء العرب فى هذا المجال. وقدراتهم الفائقة على استظهار ثقافاتهم اعتمادا على الذاكرة فقد روى عن أبى العلاء أنه سمع محاورة بين اثنين يتحدثان بلغة لا يعرفها، وكان الشاعر الضرير غير مهتم بحديثهما بشكل دقيق. إلا أنه عندما طلب إليه، لحاجة ما، أن يعيد ما دار بينهما، بعد فترة، أعاد تلك المحاورة بحرفيتها.

روى أيضا أن الوليد بن يزيد قد امتحن حمادا الراوية فى حفظ الشعر.. فأنشد تباعا ألفين وتسعمائة قصيدة من شعر الجاهلية وحدها. أما الأصمعى فقد كان كما تقول الروايات، واسع الذاكرة كالبحر. فكان يحفظ نحو ستة عشر ألف أرجوزة لنساء شاعرات. ما خلا القصائد والمقاطع، ويروى ابن منظور عن أبى نواس أنه استأذن أستاذه خلف الأحمر فى قول

الشعر فأمره بالذهاب إلى البادية وحفظ ألف مقطوعة من الشعر، فغاب مرة، ثم حضر إليه حافظاً إياها، ورددها على مسامعه، وسأله أن يأذن له فى قول الشعر، فأمره أن ينسى ما حفظ وغاب عنه مدة أخرى وحضر إليه، وقال له : نسيتها كأنى لم أحفظها قط..!! فقال له أستاذه: الآن أنظم الشعر.

ولسنا بصدد مناقشة تلك الروايات ولكنها إن دلت على شىء فإنما تدل على تأهيل الشاعر وإعداده لحمل المسئولية. وتشير أيضا إلى اسهام الموروث الجيد والتراث فى تكوين ثقافة المبدع. والتأكيد على التواصل المستمر بين عطاء السابقين وإنجاز اللاحقين في إطار فهم واعٍ مدرك لدور المبدع واحترامه لدور سابقيه.

الآن.. ونحن ننبش فى ذاكرة الشعر، فن العربية الأول، نتساءل: هل أصبحت قوة الذاكرة «موضة» قديمة.. ؟

لسنا ندرى.. كل ما نعرفه أن النظام التربوى الحديث يحث على تقلص الذاكرة وعلى جعل أمواجها تنحسر.. وتنحسر.. لتتحرك فى نطاق ضيق الأفق . أكبر دليل على هذا أن التلميذ الصغير لم يعد مضطرا لإتقان [جدول الضرب] مثلا، ما دامت الآلة الحاسبة الالكترونية ترافقه فى البيت والمدرسة. وأن طالب الثانوى لم يعد متلهفا لحفظ الأشعار الكثيرة، مادام الامتحان فى مادة الأدب ينحصر فى سؤال عن قصيدة محددة يعنيها البرنامجَ بكل وضوح.. فضلاً عن أن الدرجات المرصودة للحفظ لا تغنى. ولا تسمن معدل الدرجات فى المجموع العام. فإذا أضفنا إلى ذلك ما أصاب دور المعلم من فتور.. وتراجع الاهتمام باللغة ككل.. تجسد لنا مأزق ذاكرة الشعر.. فهل معنى ذلك أن الذاكرة تسير فى طريق الإنقراض..؟!

الذاكرة وجدان الأمة ووعيها التاريخى.. وقد تصاب بالوهن ولكنها تعصى على الموت.. وما نعلمه أن ذاكرة الشعر ـ فى الأقل ـ لم تعد متقدة.. فباستثناء حفنة قليلة ممن يهتمون بهذا الفن لا يوجد من يحفظ قصيدة للمتنبى أو أبى تمام. مثلا. عن ظهر قلب، كما كان شائعا فى أجيال سابقة

قريبة العهد بنا. وهذا يعكس واقعاً واضح المعالم ينجم عن الإتجاه بالثقافة إلى منحى «عملى» على صعيد الحياة «المادية» أكثر من الإتجاه إلى مواقع ثقافية وفنية راقية.

إن النظرة المسيطرة على الساحة الثقافية والتى انسحبت على الأدب قلصت الرؤية المتسعة لدور الثقافة والأدب وأطّرت هذا الدور فى هامش ضيق. وغلبت «النافع المفيد» على «الجميل الحسن». فتراجع الإهتمام بالثقافة، والشعر ركن مهم من أركانها، بل سخرت بعض الأعمال الفنية «سينما ومسرح وتلفزيون» من الشعر والشاعر وأظهرت الأخير مراراً فى صورة ساذجة أحيانا، وكاريكاتورية أحيانا أخرى.

وحين نتحدث عن الذاكرة فى الشعر قد تثور خاطرة ما حول الذاكرة والمبدع حيث يمكن أن تقف الذاكرة عائقا أو حجر عثرة فى طريق المبدع. وذلك باضمحلال الجانب الشخصى فى إنتاجه، حيث تتضاءل قدرته الإبداعية أمام محفوظاته المتراكمة وهذا وارد. فحفظ أفكار الآخرين يجعل التأثر بهم واردا. ولكن من يتمكن من الحفظ الكثير يملك أيضا القدرة على الإنتقاء والتحليل العميق. ولابد أن تكون لدى المبدع قدراته الخاصة فى الإستيعاب والهضم والتمثل. وبمقدار ما يكون صاحب هذه القدرات أصيلاً وقادرا على الإبداع ؛ بمقدار ما تأتى المادة التى حفظها وتمثلها إضافة وعنصراً فاعلاً فى إبداعة الخاص. إن محفوظاته تلك بما تمده من «خامات» لغوية ونحوية وموسيقية تؤكد وترسخ قدميه فى حقل «الأصالة» وتأتى التجربة والواقع المعاش لتضيف إليه أبعاد «المعاصرة» فيحلق إبداعه، بقدراته الواعية، بهذين الجناحين الخافقين.

والمقدرة على التمثل هى المقدرة نفسها على التجاوز يعنى أنك إذا استوعبت ما وصل إليه غيرك، وفهمت إلى حد ما أبعاد تجربته أصبحت قادرا على الإنتقال إلى مواقع جديدة بفضل ما اختزنته من ثمار تفكير الآخر. فالحضارة الإنسانية تراكم معرفى. لم يقف عند حلقة من حلقات التاريخ أو حقبة. ولم يُغن الإغريق عن الرومان، وترجم العرب اليونان

وأضافوا إلى إبداعهم بخصائص فكرهم ولغتهم، وتلقفت ذلك كله أوروبا فى العصور الوسطى ولم يكن هذا الكم الهائل من المعرفة عائقاً لها عن التطور والإضافة.. بل ربما كان حافزا خلاقا.. إذن فالنبات الذى يتغذى من الأسمدة لا تفوح منه رائحة المادة التى تغذى بها.. والإنسان الذى يعيش على الأسماك ويلتهم لحوم الخراف لا يصبح سمكة أو خروفاً.

ويعود حديثنا إلى الشعر.. وعنه.. فنجد أن الشعر الحديث بلور هذا المأزق.. مأزق «الذاكرة والشعر». فالقصيدة الحديثة أصعب وأعصى على الحفظ من القصيدة القديمة. ذلك أنها خالية ـ أحيانا ـ من الوزن الواحد، ومن القافية الموحدة، وحتى من المناخ الواحد ـ كما أنها غير خطابية أو مباشرة مما يجعلها تعلق سريعا بالذهن. وبذلك اتسعت الهوة والفجوة بين الذاكرة والقصيدة.. فهل يمكن التغلب على ذلك؟!

أعتقد أنه من الأفضل الإبقاء على ذاكرة الشعر متقدة، ولا ضير أبداً أن تعمد المناهج إلى تنشيط الذاكرة الشعرية فلا تعود الإمتحانات مقتصره على تحليل النص الشعرى الموجود على الورقة جاهزا بحيث أنه لا يطلب «حك الذاكرة» وإيقاظها وتنبيهها. كذا التأكيد على دور المعلم فى تسليط الضوء على النص والقائه بأسلوب ايقاعى جذاب ليؤكد على بنيته الموسيقية التى تعد مدخلا جيدا للإستيعاب والحفظ. ترى هل نكون متفائلين أو مغالين فى أمانينا لو زدنا فطلبنا إلى المسئولين عن التعليم فى وطننا العربى إعادة الأنشطة التى تشجع البلاغة والبيان مثل جماعات الخطابة المدرسية وجماعات الإذاعة ومسابقات الإنشاد.. وما إلى ذلك.

إن الآلة الإلكترونية التى يمكن أن تحل محل ذاكرة الحساب لا يجوز أن يمتد سلطانها إلى الشعر والفنون الأخرى.. وطبيعة الفن تأبى ذلك وتعصى عليه، فالفن ذوق ووجدان قبل كل شىء.. وإذا ما تم تحييد أو تغييب

أو تدجين الذوق بحيث يسهل احتواؤه ضمن معادلات الآلة الحاسبة، فإنه يتحول إلى جثة هامدة لا تنبض فيها الحياة.. ولا يتدفق فى شرايينها ألق الحضور الكونى الخالد.: الشعر..!!

●

دالية المتنبى :
قصيدة المديح ..
قصيدة العالم

لكل امــــرىءٍ من دهره مـــا تعـــودا

وعـادة سـيف الدولة الطعن فى العـدا

وأن يُكذب الإرجـــاف عنه بضـــده

ويُمـــسى بما تنوى أعـــاديه أســعْدا

ورُب مـــريدٍ ضـــره؛ ضـــر نفـــسه

وهـاد إليـه الجـيش أهدى ومـا هـدى

ومـــستكبـرلم يعـرف الله سـاعـة

رأى سـيـفـه فى كـفـه فـتـشـهـدا

هو البـحـر؛ غُص فـيـه إذا كـان راكـدا

على الدر واحـذره إذا كـان مـزبـدا

فـإنى رأيت البـحـر يعـثـر بالفـتى

وهذا الذى يأتى الفـتى مـتـعـمـدا

تظلُّ ملوك الأرض خـاضـعـة له

تفـارقـه هلكى وتلقـاه سُـجَّدا

وُتحـيى له المال الصـوارم والقنا

ويقـتل مـا تُحـيى التـبـسمُ والجـدا

ذكى، تظنيه طليعة عينه

يرى قلبه فى يومه ما ترى غدا

وصول إلى المستصعبات بخيله

فلو كان قرنُ الشمس ماء لأوردا

لذلك سمى ابن الدمستق يومه

مماتاً. وسماه الدمستق مولدا

سريت إلى جيجان من أرض آمد

ثلاثاً؛ لقد أضناك ركض وأبعدا

فولى وأعطاك ابنه وجيوشه

جميعا، ولم يعط الجميع ليحمدا

عرضت له دون الحياة وطرفه

وأبصر سيفَ الله منك مُجرَّدا

وما طلبت زرق الأسنة غيره

ولكنَّ قسطنطين كان له الفدا

فاصبح يجتابُ المسوحَ مخافةً

وقد كان يجتاب الدلاصَ المسرَّدا

ويمشى به العكاز فى اليدر تائبا

وما كان يرضى مشى أشقر أجردا

وما تاب حتى غادر الكر وجهه

جريحا، وخلى جفنه النقع أرمدا

فلو كان ينجى من على ترهب

ترهبت الأملاك مثنى وموحدا

وكل امرىء فى الشرق والغرب بعدها

يعد له ثوبا من الشعر أسودا

هنيئا لك العيد الذى أنت عيده

وعيد لمن سمى.. وضحى.. وعيدا

ولا زالت الأعياد لبسك بعده

تسلم مخروقا، وتعطى مجددا

فذا اليوم فى الأيام مثلك فى الورى

كما كنت فيهم أوحدا.. كان أوحدا

هو الجد حتى تفضل العين أختها

وحتى يصير اليوم لليوم سيدا

فيا عجبا من دائل أنت سيفه

أما يتوقى شفرتىْ ما تقلدا

ومن يجعل الضرغام للصيد بازه

تصيده الضرغام فيما تصيدا

رأيتك محض الحلم فى محض قدرة

ولو شئت كان الحلم منك المهندا

وما قتل الأحرار كالعفو عنهم

ومن لك بالحر الذى يحفظ اليدا

إذا أنت أكرمت الكريم ملكته

وأن أنت أكرمت اللئيم تمردا

ووضع الندى فى موضع السيف بالعلا

مضر كوضع السيف فى موضع الندى

ولكن تفوق الناس رأيا وحكمة

كما فقهتم حالا ونفسا ومحتدا

يدق على الأفكار ما أنت فاعل

فيترك ما يخفى ويؤخذ ما بدا

أَزِلْ حسد الحساد عنى بكبتهم

فأنت الذى صيرتهم لى حسدا

إذا شد زندى حسن رأيك فى يدى

ضربت بنصل يقطع الهام مغمدا

وما أنا إلا سمهرىٌ حملته

فزيّن معروضا و راع مسددا

وما الدهر إلا من رواة قصائدى

إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشدا

فسار به من لا يسير مشمرا

وغنى به من لا يغنى مغردا

أجزنى إذا أنشدت شعرا؛ فإنما

بشعرى أتاك المادحون مرددا

ودع كل صوت غير صوتى؛ فإننى

أنا الطائر المحكى والآخر الصدى

تركت السرى خلفى لمن قل ماله

وأنعلت أفراسى بنعماك عسجدا

وقـيـدت نفـسـى فى ذراك مـحـبـة
ومن وجـد الأحـسـان قـيـدا تقـيـدا
إذا سـأل الإنسـان أيامـه الغنى
وكنت على بعـد.. جـعلنك مـوعـدا

●●●

.... القصيدة هى إحدى سيفيات شاعر العربية الأكبر: المتنبى..، والسيفيات؛ تلك؛ مجموعة قصائد هذا الشاعر العبقرى التى صاغها فى سيف الدولة الحمدانى أمير حلب. والتى أنشده الشاعر إياها ما بين سنة سبع وثلاثين وثلاثمائة حين التحق به محبا معجبا..؛ وسنة ست وأربعين وثلاثمائة للهجرة حيث فارقه آسفا مغضبا..؛ وخلال هذه السنوات التسع، تغنى المتنبى، فى ثنايا تلك القصائد؛ بانتصارات أميره العربى على الروم؛ ولأم جراح هزائمه؛ هنأة وصافاه؛ وعزاه وواساه، وصحبه فى رحلة حياة تقلبت شؤونها وشجونها، وماجت واضطربت بأبعاد النفس البشرية فى شتى حالاتها المتلاطمة.. هذا عن القصيدة.

ترى هل نحن بحاجة إلى أن نعرف بالشاعر، وهو الذى قال عنه ابن الأثير: [... انه ملأ الدنيا وشغل الناس..]..؟ إذا لم يكن بد فهو المتنبى أحمد بن الحسين بن عبد الصمد. ولد فى محله كندة بالكوفة عام ٣٠٣هـ . وتوفى مقتولا فى دير العاقول على بعد ثلاثة فراسخ من بغداد عام ٣٥٤ هـ. شغلت حياته نيفا وخمسين عاماً من القرن الرابع الهجرى. كانت كافيه لأن تصوغ لنا نموذجا لحياة شاعر ارتبط شعره ارتباطا وثيقا بشخصه ومأساة حياته وانعكس اضطراب نفسه القلقة وتوترها على شعره. وانصهر ذلك كله فى بنية فنية موحدة.

وتطرح هذه القصيدة الدالية؛ والسيفيات عموما؛ وجل شعر المتنبى؛ قضية (شعر المديح) فى أدبنا العربى. ذلك الشعر الذى يطالعنا مثبتا فى ديوان شاعر ما كأبى تمام أو المتنبى مصدرا بعبارة: [.. وقال يمدحه..].

قصيدة المديح هذه ـ كما اصطلح على تسميتها ـ تأتى فى إطار أشمل هو ما يسمى (شعر المناسبة). وقد جرت العادة على النفور من هذا اللون من الشعر؛ والنيل منه وازدرائه؛ خاصة فى عهدنا الأخير. ولو أنصفنا قليلا، وانفرجت زاوية الرؤية والقبول لدينا، لأنقذنا من هذا التعسف شيئا ذا قدر وقيمة من شعرنا العربى جانبه الإنصاف.

والقارىء أو الدارس لشعر المتنبى بالذات، لابد أن يلاحظ أن الشعر لديه أداة للكشف عن الأبنية الجوهرية للحياة، ومن خلال ما يتراكم من تفصيلاتها وجزئياتها. وهو ينطلق من خلال قصيدة (المديح) أو (الرثاء) أو (الوصف) وما إلى ذلك من (أغراض شعرية) إلى آفاق وأبعاد تتخطى محدودية المناسبة والهدف. تاركا لذاته القلقة أن تغوص فى أعماق التجربة الإنسانية لتعود ظافره بالمعنى تلو المعنى. بوصفه ـ أى المعنى ـ نتيجة لعدد من الفعاليات المتعارضة والمتصارعة والمحتدمة؛ والذى يبصر به الشاعر متغلغلا فى نسيج الحياة، وممثلا لبعض قوانينها.

والمتنبى شاعر من شعراء الفكرة والمعنى.. ولعل أقرب شاعرين اليه هما: أبو تمام وابن الرومى. على أنه فاقهما ـ كما فاق شعراء العربية كلهم ـ بتلك الميزة. وهى اقتحام (عالم المعنى) بجرأة وشخصية متفردة. نتج عنهما رؤية وشعر متفرد. وليس صدفة أن يرثيه (المظفر الطبسى) حين عرف بمقتله بأبيات مشهورة جاء فيها:

مارأى الناس ثانىَ المتنبى

أى ثان يرى لبكر الزمانِ

كان من نفسه الكبيرة في جيش

وفى الكبرياء ذا سلطانِ

هو فى شعره نبىُ؛ ولكن

ظهرت معجزاتُه فى المعانى

أدرك القدماء ذلك، وعرفوا ولع المتنبى به؛ وتتبع هو (المعانى) المختلفة فى تحولاتها وارتباطها بالفعاليات المتباينة، فى تلاقيها أو اصطدام بعضها ببعض، وفى تنافرها وانسلاخ بعضها عن بعض. وأدرك بعقليته الجدلية أبعاد هذا الصراع. وأقترب من جوهره كثيرا وصاغ من رماده قصائده. واذا كنا نطالع نتفا من هذه (المعانى) متناثرة هنا أو هناك في شعر ابن الرومى وأبي تمام. فإننا نجد المتنبى قد أوقف شعره كله على هذه الخاصية، بحيث أصبحت الطراز الفكرى المألوف لدى المتنبى.

ولتكن هذه الرؤية مدخلا لقراءة وتحليل القصيدة التى بين أيدينا..

●●●

لكل أمرىء من دهره ما تعودا

وعادة سيف الدولة الطعن في العدا

وأن يُكذب الأرجاف عنه بضده

ويُمسي بما تنوى أعاديه أسعدا

ورب مريد ضره، ضرٌ نفسه

وهادٍ اليه الجيش أهدي وما هدى

ومستكبر لم يعرف الله ساعة

رأى سيفه فى كفّه فتشهدا

.. ها هو المتنبى يفتتح القصيدة بأداء متفرد لمعنى مألوف، يقيمه على قاعدة راسخة من قواعد المنطق؛ فإذا سلمنا أن العادة والطبع غالبان، وأن كل إمرىء على ما تعوّد وما تربى عليه طبعا لا تكلفا ـ كما يقودنا الشطر الأول فى البيت الأول ـ فإنه من الطبيعى أن نسلم بالنتجة التى يطرحها الشطر الثانى والذى يؤكد على أنه لا غرابة فى أن تكون عادة السيف ـ

سيف الدولة ـ الطعن في العدا.. وتصبح من عاداته أيضا، أن يفضح نوايا أعدائه فيكذب المرجفين من أعدائه بظفره الدائم بهم. ويسعد دائما بما يدبرونه له لأنه ينقلب ضدهم كل تدبيرهم. وتبدأ اللعبة الفنية التى تستهوى المتنبى، فهو يستقصى جدلية المعنى إلى أقصى درجة، ويلعب على ثنائية التضاد فيه. فهذا الذى يريد ضر سيف الدولة انما يضر نفسه من حيث لا يعلم. وفى استخفاف فنى جميل يعزف على الجناس فى (هاد) اليه الجيش (أهدى) وما (هدى). ثم صورة هذا المستكبر الذى نطق بالشهادة مؤمنا، أو متقيا خائفاً؛ حين أبصر السيف فى كف الأمير الممدوح..

تظل ملوك الأرض خاشعة له

تفارقه هلكى؛ وتلقاه سُجَّدا

وتحيي له المَال الصوارم والقنا

ويقتل ماُ تحيى التبسُم والجدا

ذكى.. تظنيه طليعة عينه

يرى قلبه فى يومه ما ترى غدا

.. ليس أمام أعداء سيف الدولة من الملوك إلا الخضوع لإرادته أو الهلاك بإغضابه؛ وهذا المعنى الشائع فى قصائد المديح يؤدى إلى البيت التالى الذى لا يفوتنا أن نقف عنده:

وتحيى له المالَ الصوارم والقنا

ويقتل ما تحيي التبسم والجدا

نحن أمام نموذج جيد لعملية الخلق الفنى عند المتنبى يعكسها هذا البيت عند تحليله. نحن أمام حياة فى القتل. وقتل فى الحياة. جدل متشابك. فالمال حى.. ومقتول معا.. ان هذا المالَ الذى هو: اسلاب وغنائم حازها سيف الدولة فى معاركه، انما يدين بحياته ـ ووفرته ـ للسيوف والرماح ـ التى هى

أصلا أدوات الموت.. ولكن هذا المال لا يفتأ أن يجد نفسه صريعا بالكرم والعطاء والأريحية الباسمة.. ولا يعقل أن تكون هذى جميعها أداة للقتل.. قتل المال.. هكذا يبصر المتنبى الخيط الخفى الذى يربط بين المرئيات؛ على تنافر مظهرها الخارجى . ومن هنا يأتى مديحه نسيج وحده. إنه ليس المديح المكرور. بل ربما كانت المعانى، كمعنى الكرم فى هذا البيت، مطروقة ومعادة. ولكن المتنبى يصهرها فى بوتقة إبداعه المتفرد ويسكب عليها من ذاته المضطرمة ما يمنحها ويمنحه الخلود.. ولننظر إلى تهنئة الممدوح بالعيد؛ وهى مناسبة تقليدية، ولنتتبع المتنبى فى خلوصه منها إلى ذاته، ومنها إلى الأعم والأشمل من صروف الحياة وشؤونها وشجونها:

هنيئا لك العيدُ الذى أنت عيده

وعيد لمن سمّى وضحّى وعيدا

ولا زالت الأيام لبسك بعْدَه

تسلم مخروقا؛ وتعطى مُجددا

فذا اليوم فى الأيام مثلك في الورى

كما كنت فيهم أوحدا كان أوحدا

هو الجد حتى تفضل العين أختها

وحتى يصير اليوم لليوم سيدا

.. حتى التفاضل يشمل الأيام وان بدت متشابهة.. والممدوح يُبليها بعد اذ يتسلمها جديدة، ويتركها مخروقة بالية .. إنه يبلى الدهر ..

فيا عجبا من دائل أنت سيفه

أما يتوقى شفرتىْ ما تقلدا

ومن يجعل الضرغام للصيد بازه

تصيده الضرغام فيما تصيدا

رأيتك محض الحلم فى محض قدرة

ولو شئت كان الحلم منك المهندا

وما قتل الأحرارَ كالعفو عنهم

ومن لك بالحر الذى يحفظ اليدا

إذا أنت اكرمت الكريم ملكته

وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا

ووضع الندى في موضع السيف بالعلا

مضر كوضع السيف في موضع الندى

من الظلم والغبن للفن وللحقيقة أن تقرأ هذه الأبيات في أطار المديح ونحصرها في هامشه الضيق الرتيب.. إنه شعر الحياة بكل ما تحوي من تناقضات وخطوط متقاطعة تقاطعا حادا وصارما .. ويالها من سخرية أن تنقلب أداة الصيد علي الصائد الغافل عن خطورتها المتنامية..!! وياله من حمق لا يغتفر لو لم يحسن الإنسان استخدام اسلحته في مواجهة الحياة .. فالسيف لا يوضع موضع الحلم.. كما ان الحلم لا يجدي حيث يجدي السيف.. ونحن مع المتنبى فى رحلة الحياة، هذه؛ يترك بين يدينا هذه الثنائيات المتضادة (الحلم والسيف) و (الكريم واللئيم) ثم هذا المعنى (وما قتل الأحرار كالعفو عنهم) .. إنه القتل بالحياة..

أزِل حسد الحساد عنى بكبتهم

فأنت الذى صيرتهم لى حسدا

إذا شد زندى حسن رأيك فى يدى

ضربت بنصل يقطع الهام مغمدا

ومـا أنا إلا سـمـهـرى حـملتـه

فـزين مـعـروضـا؛ وراع مـسـددا

ومـا الدهر إلا من رواة قـصـائدى

إذا قلت شعرا أصبح الدهر منشدا

فـسـار به من لا يسـيـر مـشـمـرا

وغنى بـه مـن لا يغنى مـغـردا

زجـرنى إذا أنشـدت شـعـرا، فـإنما

بشـعـرى أتاك المادحـون مـرددا

ودع كل صـوت غيـر صـوتى ، فـإننى

أنا الطائر المحكى والآخـر الصـدى

تـركت الســرى خلفى لمن قل مـالـه

وأنعلت أفـراسى بنعـمـاك عـسـجـدا

وقـيـدت نفـسى فى ذراك مـحـبـة

ومن وجـد الأحـسـان قـيـدا تقـيـدا

إذا سـأل الإنسـان أيامـه الـغنى

وكنت على بـعـد .. جـعلتك مـوعـدا

وهذه عشرة أبيات فى نهاية القصيدة، تشكل ربع عدد أبياتها تقريبا ؛ وقفها المتنبى على خواطره وهواجسه؛ وعكس خلالها قلقه وطموحه ؛ أنها تصدر عن ذات معذبة بطموحها منكوبة بتوترها. فأين هذه الأبيات من قصيدة المديح ..؟؟!!.. أنها تؤكد على أن قصيدة المتنبى إنما هى عالمه هو، الذى لا يطغى عليه شىء آخر مهما جل أو عظم.. وأن ذاته تلك هى محور القصيدة؛ جاءت مديحا أو هجاء أو رثاء؛ بل هى القطب الإيجابى فى العلاقة بين المادح والممدوح .. بين الشاعر والأمير..

فى هذه الأبيات يتألم المتنبى لحسد الحساد؛ ويستعدى عليهم سيف الدولة الطيبة بالشاعر؛ مؤازرة الممدوح للشاعر فى هذه المعركة تجعله يضرب بسيف صارم.. يقطع الهام.. مغمدا!! (ولنلاحظ أن (مغمدا) هنا لا تستمد جمالها من موسيقية القافية، بقدر ما تشعه (المفارقة) هنا من هذه المفردة الموحية يرجو الشاعر أميره أن يكبت هؤلاء الحساد .. ولا يكبت هو مشاعره إزاءهم ولا يقلل من غلواء طموحه. فهاهو يفخر بشعره ويعتد بفنه. انه يعرف لنفسه قدرها.. بل يتجاوز ذلك إلى السخرية من حساده المتشاعرين فيطلب إلى الأمير أن يجزل له فى العطاء إذا انشدوه. هم . شعرهم .. إنهم ليسوا سوى أصداء له.. ثم يؤكد الشاعر فى هذه الأبيات على صلته المصيرية بأميره العربى.. وأن آماله فيه غير محدودة... وفى صورة مكثفة وجميلة يؤكد على ثقته بكرمه :

....

وأنعلت أفراسى بنعماك عسجدا

ثم يرد العلاقة بينهما إلى هذا الشعور الخالص بالمحبة التى قيدته إليه وأحكمت عرى الصداقة بينهما.

أنها ـ كما أسلفنا ـ هموم ذات قلقة مضطربة. ولا تخلو قصيدة من قصائد المتنبى من هيمنة هذه الذات. بل ان سطوتها، كلما أثقلت السنوات عمره بالتجارب؛ كانت تطرد وتستحيل إلى شجن عذب. وهى إذا كانت فى (السيفيات) يغلب عليها التمرد والطموح والندية والتحدى، فإنها فى(الكافوريات) تصطبغ بالنظرة الثاقبة إلى الحياة والحكمة المتأنية الدقيقة. وهى اذا كانت فى (سيفياته) تعزف إيقاعها المدوى وتشحذ لفظا وجملا حادة مدببة؛ فهى فى (كافورياته) تحفل بالصفاء النفسى وتكتسى عذوبة الألفاظ وموسيقية الشجن. وأيا كان حالها فإن لها الحضور الأول إذ يصعب على مثل المتنبى أن يفنى ذاته فى ممدوحه أو يتلاشى أمامه ـ كما يفعل المادحون ـ حتى ولو كانت علاقته بسيف الدولة الأمير والنمذج الربى الذى أعجب به وأحبه.. إنه لا يرضى إلا بعلاقة متكافئة.. ولا غرو فى ذلك.. أليس

هو الذى يرقي بمكانة الأمير الممدوح إلى مرتبة الشاعر السامية. حيث يقول:

شاعر المجد، خذله شاعر اللـ

فظ كلانا رب المعاني الدقاق

قلة نادرة من الشعراء تضع يدها على جوهر التجربة الإنسانية، وتعكسها فى إبداعها مثقلة بهموم الذات وتوترها بين آامها وأحلامها. وهى اذ تتجاوز هامش الذات الضيق، منطلقة منه وعائدة إليه ترصد المأدبة الإنسانية المقامة والممتدة عبر الزمان والمكان؛ معبرة عن أدق تفاصيل الحياة، متخذة فى ذلك شتى الوسائل الفنية، نافثة فى القصيدة (غزلا كانت أم هجاء، رثاء كانت أم مديحا) هذا الألق الخالد من الصدق والشجن الذى يتخطى بالفن والإبداع أبعاد الزمان والمكان، ويحلق به بعيداعن أسر المناسبة والغرض.

من هذه القلة النادرة؛ وعلى رأسها، كان المتنبى شاعر العربية الأكبر الذى عرف لفنه قدره ولشعره مكانته، وتخطى به الزمان والدهر (الذى أصبح من رواة قصائد).. أليس هو القائل:

أنام ملء جفونى عن شواردها

ويسهر الخلق جراها ويختصم★

●

(★) لمزيد من الإفادة يراجع بحث د. عز الدين إسماعيل القيم عن تحولات المعني فى شعر المتنبى (بحث منشور فى مجلة مجمع اللغة العربية).

بشارة الخوري:
الهوى والشباب

هى ليست قصيدة لشاعر؛ انما هى القصيدة/ الشاعر. ذلك أن شاعرنا انعكست فى قصائده روحه الشاعرة، بشكل مكثف؛ وقد كان التكثيف سمة لقصائده فجاءت قصاراً. ولعل القارى لديوانه كثيرا ما يشعر بأنه يتذوق نغماً واحدا بتنويعات متعددة. ولا غرو فى ذلك، فإن الخصائص الفنية لشعر بشارة الخورى أو الأخطل الصغير، جعلت من شعره قصيدة واحدة ـ وربما كانت هذه سمة من سمات كبار الشعراء ومنهم شاعرنا ـ حيث تنعكس ملامح فنية ـ بعينها ـ وتقتحم بإلحاح مراحل تجاربهم الإبداعية وتنظمها فنياً.

وقد نمت قصائد شاعرنا عن هذه السمة ـ حيث الشاعرية الفياضة والحس المتدفق بمعانى الحب والحق والجمال؛ وهى الأقانيم الثلاثة التى تشكل عالمه الشعرى الخصيب. ولنتركه يقدم لنا نفسه من خلالها:

روح كما انحطم الغدير علي الصفا
شعبا مشعبة إلى أرواحِ
(للحب) أكثرها؛ وبعض كثيرها
لرقى (الجمال) . . وبعضها للراحِ
. . . .

أنا في شمال (الحب) قلب خافق
وعلى يمين (الحق) طير شادِ
غنيت للشرق الجريح وفى يدى
ما فى سماء الشرق من أمجادِ
فمزجت دمعته الحنون بدمعتى
ونقشت مثل جراحه بفؤادى

وشاعرنا بشارة الخورى فرض علينا بتلك العذوبة والغنائية أن نخوض فى ملامح شعره الفنية؛ قبل أن نتعرض لسيرة حياته وتقديم ترجمة لها. ذلك أن خصائص هذا الشعر، التى منها عذوبة اللفظ ورقته، وسمو المعنى وجمال التعبير عنه فى يسر؛ وموسيقية العبارة الشعرية؛ وايقاع قصائده وانتقاؤه لبحورها؛ وقصرها واحتواؤها على موقف أو خيط درامى.. جعلتها تتسرب فى رقة متناهية إلى الوجدان. ولعل ذلك ما حدا بكبار المطربين إلى تلحينها والشدو بها. ولعل الأخطل الصغير هو أكثر الشعراء ـ بعد شوقى ـ من حيث عدد القصائد المغناة. فمن قصائده التى نالت حظا وفيراً: «عش أنت»، و «أضنيتنى بالهجر» ، و «سائلى العلياء عنا والزمانا»، لفريد الأطرش، و«اسقنيها بأبى أنت وأمى»، لأسمهان؛ أما عبد الوهاب فقد أبدع تلحين وغناء قصائده: «الهوى والشباب»، و «الصبا والجمال»، و «جفنه علم الغزل»، فضلاً عن تلحينه لـ «ياورد مين يشتريك»، وهى تجربة فريدة ورائدة للشاعر مزج فيها بين «الفصحى» و «العامية» بيسر وجمال. حيث صاغ كثيرا من المعانى والصور التقليدية فى الشعر العربى بلهجة عامية. وقد غلبته بعض المعانى فأتت صياغتها بالفصحى الخالصة فى أبيات عذبة داخل البناء « العامى» للأغنية مثل :

أصفر م (السقم)
(أم) من فرقة الأحباب

أو قوله :

يا ورد (ليه) الخجل

فيك يحلو الغزل

●●●

والقصيدة التى نتخيرها لشاعرنا الكبير هى قصيدته (الصبا والجمال) التى أبدع فى تلحينها وغنائها الموسيقار محمد عبد الوهاب .. تقول القصيدة:

الصبا والجمال ملك يديك

أىٌّ تاج أعز من تاجيك

نصب الحسن عرشه فسألنا

من تراها له .. فدل عليك

فاسكبى روحك الحنون عليه

كانسكاب السماء فى عينيك

●●●

كلما نافس الصبا بجمال

عبقرى السنا نماه إليك

ما تغنى الهزار إلا ليلقى

زفرات الغرام فى أذنيك

سكر الروض سكرة صرعته

عند مجرى العبير من نهديك

قتل الورد نفسه حسدا منك

وألقى دماه فى وجنتيك

والفراشات ملت الزهر لما

حدثتها الإنسام عن شفتيك

رفـــعـــوا منك للجـــمـــال مِثـــالاً

راثنوا خـــشـــعـــاً على قـــدمـــيكِ

هاهى قصيدة قصيرة من قصائد الأخطل الصغير، نقرؤها على أنها (غزلية). والقصيدة كما نراها (قصيدة الطبيعة) تتسع لتشمل مرائيها التى تتنوع حتى تتكثف فى (الروضة/المرأة). وإذا كان شاعرنا العربى الجاهلى الأعشى يعقد مقارنة عاجلة بين المرأة والروضة فى معلقته الشهيرة حيث يقول :

ما روضة من رياض الحزن معشبة

خضراء جاد عليها مسبل هطلُ

يضاحك الشمس منها كوكب شرق

مؤزر بعميم النبت مكتهلُ

يوما بأطيب منها نشر رائحة

ولا بأحسن منها إذ دنا الأصلُ

فإن هذا الشعر لا يتجاوز (المقارنة) ودائرة المفاضلة فى الرائحة والحسن. ولكن الأخطل الصغير فى مهارة وحذق يصهر الفوارق ويذيبها ليصبح العنصران واحداً. ليكون المرأة المثال.

إنها احتفالية المرأة/ الطبيعة يستدعى لها الشاعر من الألفاظ والصور ما يرقى بها عن تقليدية المعنى أو تناوله. ليأتى على مستوى العرس الكونى البهيج . ولنستعرض تلك الألفاظ ودلالاتها :

(.. الصبا ، والجمال ، وعرس الحسن؛ والتاج، والسماء التى تنسكب فى عينى المرأة؛ والهزاز، وهى لفظة من الأبجدية الشامية؛ على حد تعبير نزار قبانى؛ يندر بل يستحيل وجود هذا اللفظ علما على طائر فى غير الشعر اللبنانى أو عند غلاة القرويين. ثم الروض؛ ويستدعى ذلك تلك الاستعارة البديعة (مجرى العبير) .. وأين ؟ .. فى نهديك .. والنهدان هنا ربوتان

(طبيعيتان) ناتئتان فى الصدر يشقهما (مجرى العبير) ، ثم الورد؛ والفراشات ، والزهر، والأنسام.. .. أنها مرئيات الطبيعة ومسموعها ومشمومها. كلها ، يستدعيها الشاعر فى مهرجان احتفالى بديع. مع انسيابية بحر (الخفيف) تتدفق الصور والمعانى. وإن بدت تقليدية إلا أن الشاعر يتقصى العلائق والوشائج بن المرئيات؛ ومن خلال هذا التقصى الواعى الشفيف يقوم بتوليد الصور :

فاسكبى روحك الحنون عليه

كانسكاب السماء فى عينيك

لعلها العلاقة بين صفاء السماء وصفاء العيون؛ أو بين زرقة هذه وتلك. أو لعلها فى اتساع المدى بين رقعة السماء والعمق الذى يكتنف نظرة العينين؛ والغموض الذى يترامى فى نظرة شاردة. ثم تأتى هذه العلاقة بين السكر والشذى. فى هذا البيت :

سكر الروض سكرة صرعته

عند مجرى العبير من نهديك

ثم العلاقة من حيث اللون فى البيت :

قتل الورد نفسه حسدا منك

وألقى دماه فى وجنتيك

ان كل شىء يبدأ خارج المرأة ينتهى إليها.. ومن حيث الرائحة فى قوله:

والفراشات ملت الزهر لما

حدثتها الأنسام عن شفتيك

انه الرحيق المسكر.. الذى يجمع ثلاثاً من الحواس فى بيت واحد وهى حاسة النظر(حيث الفراشات بألوانها الزاهية) وحاسة الشم (حيث الأنسام

العاطرة) ، ثم الذوق (حيث تفاعل وتلاقى الفراش بالشفاه الزهر وما نتج عنهما من رحيق ..) . هذه العلاقات والصور المولدة منها، سمة غالبة فى شعر الأخطل الصغير. بحيث نجد هذه الصور المتماثلة فى قصائد متعددة له.. ولنقرأ :

أنقى من الفجر الضحوك،
فهل أعرت الورد خدك؟
وأرق من طبع النسيم؛
فهل خلعت عليه بردك ؟

ولعل هذه السمة تبدو أشد وضوحا فى قصيدة مثل (هند وأمها) وربما تسللت حتى إلى شعره القومى ... ولعل مطلع قصيدة ، كهذه، يعكس تلك السمة تماما :

عشتَ .. فالعبْ بشعرها يا نسيمُ
واضحكى فى عيونها يا نجومُ !

وقد يروق للبعض أن يصف هذه المحاولات الشعرية بالتقليدية وردا على ذلك نسوق رأى الناقد إيليا حاوى، حين يعلق على هذه القصيدة فى كتابة القيم: (الأخطل الصغير ـ شاعر الجمال والزوال) فيقول :

[قد يخطر لنا أن معادلة هذا الوصف قديمة عريقة فى عمود الشعر الجاهلى. فأى فضل له فى ذلك كله ؟؟ كى لا نتجنى عليه ونتعسف به لابد لنا من الإقرار بأنه يصدر فى غزله عن جرح دام عميق بالجمال. عن نوع من اللوعة المخضبة باليأس من القدرة على التعبير عنه. ذلك أنه لم يحل فى صوفيته النفسية التى تتداعى بها أطر الفهم والإحساس؛ فتمادى يتأول سورته الحسية حتى بلغ منها شيئا من الصوفية الحسية اذا جاز التعبير، ولو لم يكن الأمر كذلك؛ أنى له ينسب السكر إلى الشذى وهو ينتسب أصلا إلى الخمرة؟ إن من الشذا لخمرة مسكرة؛ بل أن شذا المرأة وحدة لمسكر؛

هذه حقيقة كانت مكتومة؛ فغدت معلومة، إلا أن نسبة السكر إلى الروض افتضحت نزعة بديعية فى شعره؛ تحدرت اليه من صناعة الشعر العربى الموات القائمة على الغبطة باقتناص حيل الغلو؛ وربما أوفت إلى ذروتها فى البيت الثانى حيث جعل الورد ينتحر حسدا من جمالها ويلقى دمه فى وجنتيها؛ فهما ليستا موردتين بالجمال بل بدم الورد الصريع..].

وإذا كان الناقد يرى أن شاعرنا يصدر فى غزله عن جرح دام عميق بالجمال؛ وعن نوع من اللوعة المخضبة باليأس من القدرة على التعبير عنه .. فلا يفوتنا هنا أن نورد من شعره ما يؤكد ذلك حيث يقول:

الهوى والشباب، والأمل المنشود

ضاعت جميعها من يديا

●●●

وشاعرنا هو بشارة عبد الله الخورى؛ ولد فى بيروت عام ١٨٩٠ من أب كان يمارس الطب على الطريقة المألوفة آنذاك؛ أى من خلال مؤلفات ابن سينا وغيرها من كتب الطب العربى القديم. وكانت لبنان ـ شأنها شأن أجزاء كثيرة من الوطن العربى ـ تحت السيطرة العثمانية، وخشى والده أن يساق أولاده للخدمة العسكرية فنزح إلى القرية وسجل أولاده من مواليدها. ونظراً للمودة التى كانت بين والد بشارة الطبيب ومختار القرية، كان الأخير يوعز إلى صديقه بالإنتقال مع أسرته إلى قريةأخرى؛ فى كل مرة تطوف بها لجنة تعداد النفوس على البيوت. وبهذا كما ـ يقول عبد اللطيف شرارة فى كتابه (الأخطل الصغير): «.. كان ينتقل فى مستهل حداثته بين المدينه والقرية؛ ويختزن فى نفسه، عن غير وعى منه، كثيراً من الإنطباعات التى تحدثها هاتيك التنقلات بين جوين مختلفين وبيئتين متنوعتين».. ولعل آثار هذه الإنطباعات العفوية اللاواعية تتضح فى شعره، من حيث الأجواء الطبيعية؛ وبذلك أصبح بشارة الخورى ابن المدينة عالق الذهن ـ أبداً ـ بما يدور فى حياة الطبيعة والأرياف.

تلقى الشاعر مبادىء القراءة فى الكتاتيب المنتشرة آنذاك؛ ثم انتقل إلى المدرسة الأرثوذكسية وتلقى على يد معلمه (شبلى ملاط) ـ وهو من الأدباء المرموقين، وقد هاجر فيما بعد إلى مصر ـ مبادىء اللغة الفرنسية؛ وفى سن الرابعة عشرة انتقل إلى مدرسة (الحكمة) فدرس الأدب العربى وأحب العبارة العربية؛ وكان من رفاقه ــ ولكن فى صف أعلى ــ الأديب الشاعر جبران خليل جبران.

قبل أن يبلغ العشرين من عمره، وفى عام ١٩٠٨م أسس جريدة (البرق) وكانت فاتحة عهده بانتشار تجاربه الأدبية؛ وأصبحت الصحافة ـ منذ ذلك التاريخ ـ مدرسته الكبرى. ولعل إختياره اسم (البرق) لجريدته دليل آخر على تغلغل حب الطبيعة إلى أعماقه. فالبرق ظاهره طبيعية. وهو غامض وداهم وتوأم الصواعق. ولعله أراد بذلك أن تخطف جريدته الأبصار وتهابها النفوس. وقد راح من خلالها يعالج مشاكل الحياة العامة فى لبنان والوطن العربى، وكان يمارس الصحافة بروح شعرية؛ وخلال فترة الحرب الأولى توقفت الجريدة عن الصدور إجباريا حيث اختفى فى قرية صغيرة بعيدا عن يد القهر العثمانى. إلى أن عاود اصدار الجريدة بعد الحرب.

ولم تكن الصحافة فى ذلك الوقت بعيدة عن الأدب، انما كانت تكريسا لدوره وامتدادا لسلطة وقوة تأثيره. وقد عرف الشعراء والأدباء والمثقفون طريقهم إلى جمهورهم خلال صفحاتها. وقد اتخذ بشارة الخورى جريدة (البرق) منبرا لمواجهة سطوة الفقر والقهر وبث روح الثورة، ولنستمع إلى صوته داعيا إلى العدل الإجتماعى:

أيها الناس الألى خاطوا الكفن

لفقير، كي يلوذوا بالثراء

هب ورثتم بعده الأرض، فمن

يصلح الأرض لكم يا أغنياء!!

ولعل السخرية والخطابية واضحة فى أسلوبه تماما؛ وها هو يثور على القهر ويرفض الخنوع للمستبد فيأتى صوته؛ الذى ألفناه رقيقا وادعا؛ أشد ما يكون ضراوة وإيلاما..

اذا ما ضربت الكلبَ يعوي؛ وربما
تقحم مؤذيه، وعض بنابِهِ
وفي الشرق ناس لو سحقت رؤوسهم
لما نبحوا.. فليخجلوا من كلابِهِ

•••

درس شاعرنا الأدب العربى وولع ولوعا خاصا بكتاب (الأغانى) وتأثر كثيراً بأجوائه، واصطفى لنفسه لقب (الأخطل) تشبها بالشاعر الأموى الشهير لعشقهما الراح؛ واستوحى من (الأغانى) موضوعات لمطولاته: (عمر ونعم) و (عروة وعفراء) وانسحبت إيقاعات النغم المُغنى المترقرق فى كتاب الأصفهانى على شعره فجاءت بحور قصائده من البحور القصيرة وذوات الإيقاع المطرب والمجزوءات.

ولبشارة الخورى مجموعتان؛ الأولى (الهوى والشباب) صدرت عام ١٩٥٢؛ والثانية تضم جُلَّ شعره بعنوان: (شعر الأخطل الصغير) وقد صدرت عام ١٩٦١ عن مؤسسة الفونس بدران - بيروت، لبنان.

ولا يفوتنا أن ننوه إلى ذلك الحس القومى الذى يتجلى فى شعر الشاعر. والمتصفح لديوانه يجده محتشداً لكل ما ألم بالأمة العربية، معبرا عنه بقصائد تفيض غضبا حينا وأسى أحيانا..

فنقرأ له:

يا أمة غدت الذئاب تسوسها
غرقت سفينتها فأين رئيسها؟

تعسا لها من أمة.. أزعيمها

جلادها؛ وأمينها جاسوسها؟!

أشبال ذا الوطن الجريح إلي متى

أنتم سيوف بلادكم وتروسها

موتوا كراما أو فعيشوا أمة

تهوى على يدها العلا وتبوسها

ولعل قصيدته عن ثورة فلسطين التى مطلعها:

سائلي العلياء عنا والزمانا

هل خفرنا ذمة مذ عرفانا؟

المروءات التي عاشت بنا

لم تزل تجري سعيرا في دمانا

وفيها يقول:

عرس الأحرار أن تسقي العدا

أكؤسا حمرا وأنغاما حزاني

غذت الأحداثُ منا أنفسا

لم يزدها العنف إلا عنفوانا

شرف للموت أن نطعمه

أنفساً جبارة تأبي الهوانا

يا فلسطين التي كدنا لما

كابدته من أسي ننسي أسانا

نحن يا أخت علي العهد الذى

قد رضعناه من المهد كلانا

ولقد ظل شعر الأخطل الصغير يمثل حضورا قويا فى شعرنا العربى المعاصر حتى وافته المنية فى منتصف الستينات. ونفضت منه الدنيا راحتها على تشبثه بها. ورحل عن عالمنا وأصداء صوته تردد قوله:

دعنى ومـــا زرع الـزمـــان بمفــرقي
مـــا كنت أدفن في الثلوج صـــداحي
من كـــان من دنيـــاه ينفض راحـــه
فـــأنا علي دنيـــاى أقـــبض راحى

●

عمر أبو ريشة:

كبرياء الألم

هو واحد من فرسان القصيدة العربية فى شكلها المتوارث؛ لم يبق بعد رحيله من فرسانها؛ سوى شاعر العراق الكبير محمد مهدى الجواهرى الذى خلد إلى الصمت فى منفاه الاختيارى؛ وعبد الله البردونى شاعر اليمن الكبير، وأحمد سليمان الأحمد الشاعر السورى؛ ونزار قبانى، الذى ينزو علي هذا الشكل؛ محفلياً؛ حينا.. ويعافه إلى قصيدة التفعيلة فى أكثر الأحيان...

استطاع شاعرنا عمر أبو ريشة؛ بإبداعه المتميز أن يضخ فى شرايين هذه القصيدة دماء جديدة. مشكلاً بذلك (حداثة) لها سمتها الخاص. فالقارئ لقصيدته لا يستطيع أن ينسبها خالصة إلى تقيلدية مستهلكة. بل ربما لا يجد الباحث عن آثار هذه التقليدية إلا محافظة الشاعر على شكل البيت الشعرى بشطريه وإيقاعاته المتوارثة. ولنقرأ له من قصيدته (محاجر البركان):

لا تصفحى عنى.. ولا تغفرى
إنى أحب المرأة الحاقده ..
قولى ابتعد عنى.. قولى انطلق
ما شئت فى أهوائك الفاسده
يجرح من زهوى تغاضيك عن

أمـــسى وعن أحـــلامك الشـــارده
لو بـين جنبـــيك بقـــايا هوى
لـكنت فى هـذا اللـقـــــا زاهـده
مــحـــاجـر البــركــان، لم تكتــحل
بالـثلـج.. لولا نـاره الـهـــامـــده ..!!

لقد عـزف أبو ريشـة الشـعر على أنه (تمرد على واقع الحـيـاة..)؛ وأنه (وليد الحياة الذى يدر عطاء ..) وقيمتـه الكبرى تتوقف على عمق التجربة الفـردية؛ فـجـهـد أن يحقق ذاته الخاصـة فى إبداعـه، متـفرداً فى أسلوبه، ومحققاً نصه الشعرى مجلوا فى شفوف رهيفة من حداثة لها حضورها فى شعرنا المعاصر، ولها مذاقها الفريد.

حياة .. وعطاء

وشاعرنا هو عمر بن شافع أبو ريشة الشهير بعمر أبى ريشة؛ لقب بشـاعـر الحب والجـمـال. وهو فلسطينى المولد. حـيث ولد فى (عكا) بتـاريخ ١٠/ ٤/ ١٩١٠. (وقد سجَّل والده؛ خطأ؛ تاريخ ميلاده على أنه عـام ١٩٠٨؛ وبقى هذا التـاريخ بدون تصـحيح؛ كمـا يؤكد الكاتب المتـخصص بالبحث التوثيقى الأستـاذ يوسف عبد الأحد فى عدد جريدة: الحياة الصـادر فى ١٦/ ٧/ ١٩٩٠ ..). والشاعر سورى الجنسية. حيث عاد والده إلى حلب بعد أن وضـعت الحـرب العالمية الأولى أوزارهـا..؛ وكان الوالد شـاعـراً مفطوراً. أمـا والدته فـهى من أسـرة كريمة عـريقة اشـتـهـرت بالتدين. قضـى الشـاعـر طفولته فى حلب. وتلقى دراسـته الإبتدائية فى مدارسها؛ والثانوية فى الكلية الأمريكية. وفى عام ١٩٣١ التحق بالجامعة السورية بدمشق.

انتـقل بعـد ذلك إلى الجـامـعـة الأمـريكيـة فى بيـروت. ثم سـافـر إلى مـانشستر لدراسة صناعة النسيج والكيمياء العضوية؛ ونال إجازة فيـهما

وتزوج عـام ١٩٣٩ وأنجب ثلاثة أبناء. وعين مـديراً لدار الكتب الوطنيـة فى حلب عام ١٩٤٠.

التـحق عمـر أبو ريشـة بالسلك الديبلومـاسى، وعمل سـفيـراً لسـوريا وللجـمـهورية العربية المتحدة فى دول شـتى بآسيا وأوروبا وأمريكا. وتقلد عـدداً من الأوسمـة. وقد حكم عليه بالإعدام فى الأربعينيات. وكـان شـعـره يعكس روحـه القومية، وقد تغنى بآلام أمتـه وأحلامـهـا. ومن أقـواله فى هذا الصدد:

«كنا فى الماضى البـعيد نجرؤ على البوح؛ حـاملين الكلمـة الحق إلى جانب الحديد والنار؛ وفى مواجهتهما؛ أما اليوم فلا أجد مكانة للكلمة بعد أن احتل الحديد والنار مساحة الوطن.. ومساحة الزمن..».

وربما لهذا السبب كان الشاعر مقلاً فى أواخر عمره..!!

● ● ●

ولعمر أبى ريشـة مجموعة من الإصدارات الشعرية، صدرت على النحو التالى:

١ ـ شعر عام ١٩٣٦ بحلب.

٢ ـ من عمر أبى ريشة عام ١٩٤٦ عن دار مجلة الأديب بيروت.

٣ ـ مختارات عام ١٩٥٩ عن المكتب التجارى ببيروت.

٤ ـ الأعمال الشعرية الكاملة عام ١٩٧١ عن دار العودة بيروت.

٥ ـ غنيت فى مأتمى عام ١٩٧٤ عن دار العودة ببيروت.

٦ ـ من وحى المرأة عام ١٩٨٤ عن دار طلاس. دمشق.

فـضـلاً عن ديوان بالإنجليزية بعنوان: (السـفيـر الجـوال) صـدر عـام ١٩٥٩، وله ـ أيضاً ـ خمس مسرحيات شعرية هـى: (ذى قار؛ سميراميس؛ الحسين بن على؛ الطوفان؛ عذاب؛ وهى أوبرا من فصل واحد..).

وقد رحل أبو ريشـة عن عالمنا فى الخـامس عشر من يوليو (تموز) عام ١٩٩٠. عن عمر جاوز الثمانين بشـهور قلائل.

«إنى لازلت حريصاً على أن يكون الشعر نغماً .. وإيقاعاً..».

هكذا يرى عمر أبو ريشة الشعر؛ فناً موسيقياً فى المقام الأول؛ ومن هنا لم يخرج فى شعره عن عمود الشعر القديم، من حيث الشكل؛ وظل وفياً له، وإن نضحت قصائده ـ كما أسلفنا ـ بروح جديدة مبدعة تجلت فيها الأبجدية الشامية ـ على حد تعبير نزار قبانى ـ الذى تأثر بشاعرنا كثيراً؛ كما سنوضح فيما بعد ..

هذه الرؤية الموسيقية لفن الشعر أسبغت على شعر أبى ريشة سمات متميزة منها: تأنقه فى اختيار اللفظ وجرسه؛ واحساسه المرهف ببنية وتناغم العبارة الشعرية؛ وحرصه على القافية التى يراها تاجاً للبيت الشعرى؛ وقيمة جمالية يجب أن توظف إلى أبعد حد وأقصى طاقة إبداعية لدى الشاعر. كما تتجلى تلك الرؤية .. الموسيقية فى اختياره للأوزان المرقصة؛ وولعه بإيقاع المجزوء من الأبيات ـ دون التام ـ وهو فى ذلك كله؛ من حيث حرفية الشاعر المبدع؛ لا ينسى انتماءه القومى أو رسالته السامية. ولنقف معه عند قصيدته: (هؤلاء):

تتساءلين: علام يحيا هؤلاء الأشقياء ..!!
المتعبون. ودربهم قفرٌ.. ومرماهم هباء..
الذاهلون الواجمون أمام نعش الكبرياء..
الصابرون على الجراح، المطرقون على الحياء
أنستهم الأيام ما ضحك الحياة.. وما البكاء
أزرت بدنياهم؛ ولم تترك لهم فيها رجاء
تتساءلين، وكيف أعلم ما يرون على البقاء
امضى لشأنك.. واسكتى.. أنا واحد.. من هؤلاء

هو انتماء بلا خطابة زاعقة؛ بدون تشنجات أو إيقاعات نحاسية أتخم بها الشعر العمودى. هو انتماء هامس صاف، قوته فى صفائه، وهى إحدى مميزات وخصائص شعر أبى ريشة القومى حيث يصدر شعره الوطنى هذا عن تأمل عميق بديلاً عن الحماس العنيف الزاعق.. تعكس تلك النبرة الواعية قصيدة أخرى بعنوان: (صلاة):

رب طوقت مــغــانينا جــمــالاً.. وجــلالا

ونثـرت الخـيـر فـيـهن يمينا.. وشـمـالا

رب هذى جنة الدنيـا.. عـبـيـراً وظلالا

كيف نمشى فى رباها الخضر تيها.. واختيالا

وجـراح الذل نخـفـيـها عن العـز احـتـيـالا

رُدَّها قـفـراء.. إن شـئت.. وَمَوِّجْهـا رمـالا

نحن نهواها - على الجدب - إذا أعطت رجالا..!!

ولا تخفى هنا حرفية الشاعر ـ كما فى قصيدته السابقة ـ فى التمهيد لبيته الأخير الذى يكثف رؤيته، ويعكس قدرته على تجسيد النهايات الخاطفة فيه؛ حيث يبدو هذا البيت متنا للقصيدة تؤول إليه كلها. أو مركز جذب تجتمع فيه أبعاد القصيدة، يمتصها من شتى أقطارها، بؤرة تعكس تجليات المعنى الأخير. وقد يرى بعض غواة الإبهام عيباً فى وضوح الشاعر، ونؤكد أن التقرير ـ هنا وكما يقول إيليا حاوى ـ لم يفقد شجو العبارة ولا شاعرية البناء. بل سما بهما. ولنتوقف عند نموذج ثالث للشاعر يتجلى فيه انتقاؤه لمجزوءات الأوزان الخفيفة؛ غير المركبة، موسيقيا؛ ويؤكد على تمزقه بين كبرياء الألم وسطوة المجد الغارب.. يقول فى قصيدته: (زاروا بلادى):

زاروا بلادى.. نافـرين من الخـيـال إلى العـيـانِ

مــتـشـوقين لرؤية الحـسناء عنقـاء الزمـانِ

أنا صغت فتنتها بما أوحىً إلى بها افتتانى

غننيتها حتى غدت فى مسمع الدنيا أغانى

أطلقتُها من خدرها مجلى السنا والعنفوانِ

وجعلت فتيتها حماة المجد فرسان الرهانِ

....

زاروا بلادى.. فاختبأت.. (خشيت أن يدروا مكانى)!!

إنه الهروب من الواقع إلى الحلم والمثال.. ثم الإفاقة والارتطام به.. ويا لها من مفارقة مؤسية يسردها الشاعر فى سخرية جارحة..!!

●●●

خصائص ومميزات

خصائص أخرى كثيرة نستطيع أن نشير إليها فى شعر عمر أبى ريشة؛ ولكن مجال الدراسة يضيق عن استقصائها؛ هذه الخصائص يمكن أن تشكل ما أطلقنا عليه أو ما قصدنا بـ (حداثته الخاصة). منها تلك النزعة القصصية فى شعره وقصيدته (دليلة) مثال على ذلك وتتفرع من هذه النزعة قدرته وولوعه بسرد التفاصيل والوقائع البسيطة والمألوفة وعرضها فى غلائل شعرية خلابة. ومنها قصائده القصار النافذة كالسهام؛ والتى عرف بها على الرغم من شهرته كشاعر مطيل فى قصائده الإحتفالية؛ والتى ينتقى لها أوزاناًمركبة أحياناً؛ ونذكر من قصائده القصار؛ التى يمكن أن نطلق عليها (موتيفات شعرية) قصائد: (محاجر البركان ـ قطرة الزيت ـ طال دربى ، لست أحيا..). ونستطيع أن نضيف إلى تلك الخصائص ذلك (الحضور الملح للمكان) فى قصيدته؛ فهو بحكم عمله فى الحقل الدبلوماسى تنقل بين أقطار عديدة؛ لذلك نجد له قصيدة بعنوان (إفرست). ونصحبه متجولاً فى

(كاجوراو) و معبدها فى الشرق الأقصى. وفى قصيدة (دليلة) نراه يستقبل حبيبته فى (فيينا) حيث (الدانوب)...

وتعرَّت على الشتاء (فيينا)
واكتست بالغمائم المجدولة
وتلوى (الدانوب) بين يديها
متعباً .. ساحباً خطاه الثقيلة

وربما حلق بالمكان فكان (الطائرة) حيث يلتقى بسائحة إسبانية وهو فى طريقه إلى شيلى.. وربما اتسع المكان فكان العالم الذى استوعبه جغرافيا فى قصائده أو انحصر فى تلك الحجرة الضيقة المهجورة/ القلب الصدئ التى يتحدث عنها فى قصيدته (إقرئيها).. وفى الحالين كان للمكان حضور قوى نافذ..

إنها حجرتى..
لقد صدئ النسيان فيها:
وشاخ فيها السكوت
ادخلى بالشموع؛
فهى من الظلمة وكر؛
فى صدرها منحوت
وانقلى الخطو باتئاد؛
فقد يجفل منك الغبار والعنكبوت
عند كأسى المكسور
حزمة أوراق؛
وعمر في دفتيْها شتيت

احمليها ..؛

ماضى شبابك فيها؛

والفتون الذى عليه .. شقيت

اقرئيها .. ؛

لا تحجبى الخلد عنى ..

انشريها .. لا تتركيني أموت ..

هذا الرصد اللماح للأشياء؛ والشاعرية فى سرد تفاصيلها المرئية والمحسوسة؛ وتفجير الموقف الشعرى من خلال العادى والمألوف؛ هذا كله سيلاحظه القارئ فيما بعد منسرباً فى ثنايا قصيدة التفعيلة التى حمل لواءها رواد الحداثة فى شعرنا العربى المعاصر.

بين أبى ريشة .. ونزار قبانى

لا يخطئ القارئ لمجموعات نزار قبانى الشعرية الأولى: (قالت لى السمراء؛ طفولة نهد؛ أنت لى؛ حبيبتى؛ قصائد) تلك الأصداء المقنعة حيناً؛ والسافرة أحياناً، لشعراء مثل إلياس أبى شبكة؛ والأخطل الصغير؛ وعمر أبى ريشة. هؤلاء الشعراء الذين اعترف لهم بهيمنتهم على بداياته فيورد فى كتابه (قصتى مع الشعر)؛ حينما تحدث عن معلمه المدرسى خليل مردم بك قوله: (.. أضيف إلى هذه التأثيرات الأولى قراءاتى اللبنانية فى الأربعينيات؛ فمن مفكرة أمين نخلة الريفية وبساتين بشارة الخورى وإلياس أبى شبكة.. إلخ تعلمت الخروج من البر الشعرى الذى لا يتحرك إلى البحر الكبير.. بكل احتمالاته ومجاهيله.. ص ٤٧) بل يعود ليستنكر هذا الجحود الذى تلقاه هذه الأسماء فى إطار حركة التجديد والحداثة فيقول ص ٦٩ من الكتاب نفسه .. (.. خطأ كبير جدا. خطأ تاريخى؛ وخطأ أخلاقى أن لا نضع فى قائمة الثوار اسماً كإلياس أبى شبكة وخطأ أكبر أن ننسى عند حديثنا عن الثورة والثائرين قامة كقامة بشارة الخورى وأمين نخلة وعمر أبى ريشة .. إلخ..).

وإذا كانت قصائد (أفاعى الفردوس) لأبى شبكة تترقرق ظلالها فى قصائد نزار الأولى، فإن قصيدة (حكاية) لنزار قبانى من ديوانه (أنت لى) والتى مطلعها:

كنت أعـدو فى غـابة اللوز لما
قـال عنى أمـاه أنى حلوه
وعلى سـالفى غـفـا زرٌ وردٍ
وقـمـيـصى تفلّتت منه عـروه

تشير إلى مصدرها الملهم فى قصيدة بشارة الخورى (هند وأمها) التى يقول فيها:

أتت هند تشكو إلى أمـهـا
فسـبـحـان من جـمع النيـرين

(فى مكان لاحق سنعرض بتفصيل أكبر لهذه القصيدة).

إذا كان هذا التأثر واضحاً فإن تأثير عمر أبى ريشة أكثر وضوحاً على الشاعر؛ ويكفينا أن نعرض هنا نموذجين فقط وفى مراحل تالية من حياته الشعرية.

فى ديوان (الرسم بالكلمات عام ١٩٦٦، تطالعنا لنزار قبانى قصيدة: (غرناطة) التى كتبها أثناء وجوده دبلوماسياً فى إسبانيا ويروى فيها عن لقائه بإسبانية فى مدخل قصر الحمراء .. وكيف أيقظت من خلال قسماتها وعينيها ذكريات المجد العربى فى الأندلس .. وفى حوار يفيض زهواً من جانبها؛ فاجأته:

قـالت: هنا الحـمـراء .. زهو جـدودنا
فـاقـرأ على جـدرانهـا أمـجـادى
أمـجـادها..؟؟!! ومـسـحت جـرحـا نازفـاً

وكتمت جرحا آخراً بفؤادى

يا ليت وارثتى الجميلة أدركت

أنَّ الذين عنتهمو أجدادى

عانقت فيها عندما ودعتها

رجلاً يسمى (طارق بن زياد)!!

فى شعر عمر أبى ريشة قصيدة بعنوان (فى طائرة) صدَّرها بقوله:

«كان فى رحلة إلى شيلى؛ وكانت إلى جانبه حسناء إسبانيولية؛ تحدثه عن أمجاد أجدادها القدامى العرب دون أن تعرف جنسية من تحدث..».

ثم تأتى القصيدة التى نوردها كاملة بين يدى القارئ:

وثبت تستقرب النجم مجالا

وتهادت تسحب الذيل اختيالا

وحيالى غادة تلعب فى

شعرها المائج غنجاً ودلالا

طلعة ريا، وشئ باهر

أجمالٌ؟؟ جلَّ أن يسمى جمالا

فتبسمت لها ... فابتسمت

وأجالت فىَّ الحاظا كسالى

وتجاذبنا الأحاديث فما

انخفضت حسا؛ ولا سفَت خيالا

كل حرف زلَ عن مرشفها

نثر الطيب يمينا وشمالا

قلت: يا حسناء من أنت؟ ومن

أى دوح أفـــــرع الـغـــــــصن وطـالا؟
فــرنت شــامــخـــة.. أحــســبــهــا
فــوق أنســاب الـبـــرايا تتـــعـــالى
وأجــــــــابــت: أنـــا مـــن أنــدلــس
جنة الدنيــا ســـهـــولا وجـــبـــالا
وجـــــــــــدودى ألمح الــدهــر عــلــى
ذكـــرهـم يطوى جناحـــيـــه جــــلالا
بـوركت صــــحـــــراؤهـم؛ كـم زخـــرت
بـالمـروءات ريـاحـــــاً ورمـــــالا
حـــــمـلـوا الـشـــــرق سـنـاء وسـنـا
وتـخـطـوا مـلـعب الـغــــرب نـضــــالا
فـنـمـــــا المجـــــد عـلـى آثـارهـم
وتحـــدى، بـعـــدمـــا زالـوا؛ الـزوالا
هـؤلاء الـصيِّـــد قـــومى، فـــانـتـــسـبْ
إن تجـــد أكـــرم من قـــومى رجـــالاً
أطـرق الـقـلـب؛ وغـــــامـت أعـــيـنـى
بـرؤاهـا .. وتجـــاهـلـت الـســـؤالا..!!

شاعر الحب والجمال

لم يكن الهم القومى هو المحور الوحيد الذى استوعب شاعرية أبى ريشة، إنما تقاسمت معه المرأة قلب الشاعر واهتمامه. فأبدع العذب الجميل من القصائد التى تتغنى بالمرأة حتى عدّ بحق (شاعر الحب والجمال) وكان رائده فى إبداعه العاطفى رؤية مستنيرة متحضرة للمرأة، وهو حين يعمد أو يصرف جهده إلى وصف المرأة لم يؤخذ بخلابه الوصف ـ كما كان سائداً

عند معاصريه ـ ولكنه عالج أمر المرأة فى وجه التنازع والمرارة والذكرى والخيبة والكبرياء والغربة، شاعراً عبر أحواله جميعاً معها بنوع من الخيبة واليأس وأنه ـ على حد تعبير إيليا حاوى فى كتابه (عمر أبو ريشة: شاعر الحب والجمال) ـ يقبض فيها على طيف مخادع ويتخذ من العاطفة التى توثقه بها معبراً للتدليل على بؤس المصير البشرى.

.. لذا فهو لا يقف عند الخارجى والسطحى فى المرأة، إنما يغوص فى نموذج بشريتها.. فهى جزء من الوجود الكبير .. ولا عجب أن نراه يقول:

[.. لقد درجت فى هذه الحياة الدنيا وليس فى قلبى فراغ أو متسع لغير الحب، الحب المتجلى فى المرأة .. فى الوجد .. فى القيم التى أومن بها..]

.. إنه يرى المرأة بؤرة تجمع هذه الإشعاعات جميعها .. ثم تعيد نشرها وتوزيعها فى شتى مناحى الحياة.

وهو لم يجرح كبرياء امرأة.. ولم يقبض منها إلا على طيف مخادع.. لذا ليس غريباً أن تتردد مثل هذه النغمة كثيراً فى قصائده:

لكِ ما أردتِ.. فلن أسائلْ
كيف انتهت أعراس بابلْ
حسبى مررتُ بخاطر
النعمى هنيهات قلائلْ
لك ما أردتِ.. فلن أغير
ما أردت .. ولن أحاولْ
إنى رميت بمنجلى
وتركت للطير السنابلْ

إنه يؤثر الانسحاب النبيل على المواجهة التى قد تجرح كبرياء امرأة ..

حتى هذه النغمة الرقيقة المعاتبة تتفجر فى حالات الغضب العارم فلا

يصوغها الشاعر إلا فى نسيج رقيق من الألم.. ينسحب ذلك على قصيدته القومية.. أيضاً:

أمتى هل لك بين الأمم
منبرٌ للسيف.. أو للقلم
أتلقاك.. وطرفى مطرق
خجلا من أمسك المنصرم
ويكاد الدمع يهمى عابثا
ببقايا كبرياء الألم
أمتى.. كم غصة دامية
خنقت نجوى علاك فى فمى
إسمعى نوح الحزانى واطربى
وانظرى دمع اليتامى.. وابسمى
ودعى القادة فى أهوائهم
تتفانى.. فى خسيس المغنم
رُبَّ (وامعتصماه) انطلقت
ملء أفواه البناتِ اليُتَّم
لامست أسماعهم لكنها
لم تلامس نخوة (المعتصمِ)
أمتى. كم صنمٍ مجدّته
لم يكن يحمل طهر الصنم

وبعد...

فهذا هو عمر أبو ريشة شاعراً مبدعاً.. رحل منذ أعوام قلائل بعد أن

وهب شعرنا العربى الحديث من عمره وتجربته الكثير. وقد خلا، برحيله، الميدان من قامة مديدةِ لفارس من فرسان القصيدة العربية التقليدية.. فارس كان يرى ـ على حد تعبيره ـ «أن معيار الحضارة هو مقدار تمكن الفرد من تذوق الجمال..».

●

نزار قبانى
بين المرأة وقضايا المجتمع العربى

ليس باستطاعة الدارس للأدب العربى الحديث أن يغفل ما لنزار قبانى من سطوة وتأثير على جمهور الشعر العربى. كما أنه ليس لمنكر مهما لج فى الانكار ان يسلب شاعرنا هذه الميزة الفريدة التى توجته شاعرا جماهيريا فى زمن ندر فيه جمهور الشعر بوجه خاص والأدب بصفة عامة. وقد يقف خصوم ألداء للشاعر ينالون منه ويحاولون الاساءة إليه. على أنهم - وان استطاعوا النيل منه أحيانا - لم يختلفوا حول مكانته التى تبوأها على خريطة الشعر العربى الحديث، والتى تفرد بها واستاثر - جماهيريا - دون أقرانه من شعراء العربية المعاصرين .

ولسنا بصدد الحديث عن هذه المكانة. ولا بسبيل عرض أسبابها ودواعيها .. ولكننا نرى أن قضية المرأة التى أخلص نزار فى التعرض لها منذ ديوانه الأول (قالت لى السمراء) فى سبتمبر ١٩٤٤ وتلته دواوين الشاعر الأخرى واقتحمت قصائدة فى جرأة فنية تزمت الشرق الفكرى والفنى ونظرته للمرأة آنذاك.. منذ ذلك التاريخ استطاع نزار أن يضع قدمه على أول الطريق المؤدى إلى الجمهور العريض.. وأن يبدأ هذا الحوار الناجح الذى استمر مدى ثلاثين عاما .. والذى كون له هذه (البروليتاريا الشعرية) .. على حد تعبيره (أى فى صفوف الناس حيث كانوا.. ومهما كانوا) [(١)] هذه البروليتاريا التى يفاخر بها نزار فيقول : (أنا شخصيا فتحت مثل هذا

(١) عن الشعر والجنس والثورة بيروت ١٩٧٢ ص ٧٥.

الحوار ثلاثين عاما .. أتى شعراء وذهب شعراء ، مات جمهور وولد جمهور .. انحسرت ثقافة وجاءت ثقافة ، أفلست أيديولوجيات وأنتصرت أيديولوجيات،سقطت مدارس شعرية وازدهرت مدارس شعرية، ولا يزال حوارى مع الجمهور حارا وموصولا ..) [١] .

ولعل هذه البروليتاريا الشعرية وهذا الحوار الناجح الموصول هو الذى جعل نزار يحس مع انفجار النكسة عام ١٩٦٧ بضرورة التعبير عنها والانخراط فى الشعر السياسى.. فبرغم ان نزار حمل بذرة التمرد والثورة ـ كما يقول ـ داخله منذ الصبا وورثها عن أب (يصنع الحلوى والثورة) . [٢] إلا أنه ظل ينأى بالشعر عن معترك الدم .. لقد تحول الشعر بطبيعته ـ عند نزار ـ إلى بندقية رغم أن نزار كان يحلق به بعيدا .. واضطره الشعر إلى الهبوط .

(مهمة القصيدة كمهمة الفراشة .. هذه تضع على فم الزهرة دفعة واحدة جميع ما جنته من عطر ورحيق متنقلة بين الجبل والحقل والسياج وتلك ـ أى القصيدة ـ تفرغ فى قلب القارىء شحنة من الطاقة الروحية تحتوى على جميع أجزاء النفس وتنتظم الحياة كلها .. يجب أن لا نطلب من الشعر أكثر من هذا .. ويتجنى على الشعر الذين يريدون منه أن يغل غلة وينتج ريعا . فهو زينة وتحفة باذخة فحسب .. كآنية الورد التى تستريح على منضدتى .. لست أرجو منها أكثر من صحبة الأناقة .. وصداقة العطر..)[٣].

فى مقدمة طفولة نهد يكتفى نزار من الشعر بصحبة الأناقة وصداقة العطر .. وهو هناك أيضا يخطىء فى فهم المطلوب من الشعر أو لا يجد للشعر وظيفة غير دغدغة المشاعر .. وبئست الوظيفة .. ونحن سنلاحظ بعد ذلك أن وظيفة الشعر عند نزار تبلورت؛ ومع مسيرته الفنية؛ أستطاعت الزهرة أن تتحول إلى عقاب أو نسر فى ضمائر الطغاة يحوم ولا يهدأ .. سنجد هذا كله .. ولكن مع وظيفة الشعر عند نزار فى مرحلته الأولى نقف قليلا لنجده يقلب المائدة فيخطىء فى فهم الإلتزام ..

(١) عن الشعر والجنس والثورة ص ٤٦.
(٢) قصتى مع الشعر ص ٢٨.
(٣) مقدمة طفولة نهد الطبعة الحادية عشر ١٩٧٢ .

(يفترض فيّ أن أكون نافعا . أن أحمل للقارىء على كتفي خبزا وعسلا وطحينا . أن أشحن كل نقطة. كل فاصلة بمعلقة فيتامين تزيد شحم الناس ولحمهم. أن أجعل أدبي كمصلحة للتعاونيات تمون الناس بالفحم ، والزيت ، والدواء ولا تهتم إلا بمعد الجمهور وجهازه الهضمي ..) (١) .

(والأدباء الملتزمون على اختلاف دعاواهم وقضاياهم ـ ليسوا سوى مبشرين بأكل الجمال .. ليسوا سوى أكلة زنبق .. هنا نختلف .. لأن الجمال يجب أن يبقى في معزل عن (التصنيع) و (التأميم) ومراكز الخدمات الاجتماعية ..) (٢) .

ومخطىء من يطلب من الشاعر أو الفنان أن يحمل لقارئه خبزا وطحينا.. وليس عارا لشاعر ان يقود قارئه إلى منابع حياتية تدر عليه عسلا وخبزا .. ولن نناقش نزار في رأيه .. فهو قد أحس بتحولاته الشعرية .. ولكن نسوق للقارىء قول نزار :

(الشعر بعد حزيران يكون قطعة سلاح أو لا يكون .. يكون بندقية .. خندقا .. لغما .. أو لا يكون .. كل كلمة لا تأخذ في هذه المرحلة شكل البندقية تسقط في سلة المهملات وتصير علفا للحيوانات ..) (٣) .

وهنا نتساءل : لماذا بعد حزيران ؟؟ ونتساءل : هل كان لابد من حزيران حتى يعي نزار والشعراء ذلك ؟؟.. ربما قادنا إلى حزيران أن الشعر قبله لم يدرك هذه الحقيقة .. حقيقة تأثيره وأهمية فعاليته التي كان نزار نفسه يأبى برومانسية ان يعترف بها .. القصيدة التي كانت زهرة في آنية لا يقبل منها نزار غير صحبة الأناقة وصداقة العطر .. أصبح يقول عنها نزار (لا قيمة لفن لا يحدث ارتجاجا في قشرة الكرة الأرضية . ولا قيمة لقصيدة لا تشعل الحرائق في الوجدان العالم..) (٤) .

● ● ●

(١) الشعر قنديل أخضر ص ١١٨ .
(٢) الشعر قنديل أخضر ص ١٢٤ .
(٣) قصتي مع الشعر ص ٢٢٣ .
(٤) قصتي مع الشعر ص ٢٢٠ .

(الشعر يد .. والجمهور باب .. والشاعر الذى لا يتجه بشعره إلى أحد يبقى نائما فى الشارع .. شعراء كثيرون لا يزالون نائمين فى الشارع لأنهم لا يحفظون التميمة التى تفتح مغارة (على بابا) .. وأزمة الشاعر الحديث الأولى هى أنه أضاع عنوان الجمهور ..) [1] .

ولقد عرف نزار العنوان منذ زمن .. وعرف كلمة السر التى فتحت باب المغارة .. إلا أننا نظن أنه أخطأ فى استعمالها .. فنزار له من الشعبية والجماهيرية ما يجعه فى أول القائمة التى تكاد تخلو بعده .. فلماذا لم يوظف هذه المكانة ويوجهها وجهتها السليمة ؟؟ لماذا لم يقف ليعبر عن آلام هذه الجماهير التى أعطته الكثير من حبها من زمن بعيد ..؟؟ باستثناء (خبز وجشيش وقمر) عام ١٩٥٤ لا نجد لنزار قبل النكسة من الشعر الذى يتناول المجتمع العربى بمشاكله المعقدة ـ لنترك جانبا إلى حين قضية المرأة فهى ميدان فروسية نزار ـ أقول باستثناء هذه القصيدة لا نكاد نعثر على بيت من الشعر يعبر عن مشاكل هذه الجماهير التى عرف نزار طريقها ..

وقد يكون نزار بدأ معالجة فن الشعر جماليا مهتما به كتحفة باذخة وقد يكون انتهى أخيرا إلى الانتماء للشعر كصلصال ساخن من يضع يده فيه يشمر عن مرفقه لمواجهة النار .. ونحن نعرف أن النكسة كان لها دور كبير فى هذا .. وعلى دويها كانت إفاقة الكثيرين لا نزار وحده .. ولكننا لو نظرنا إلى شعر نزار ـ وهو موضوع دراستنا ـ لا نجد اهتماما بمشاكل هذه الجماهير التى تغنىّ لها غناء عفويا .. وحتى المرأة وهى ميدانه لم يتعرض لمشاكلها كما هى فى واقعنا الاجتماعى من الأربعينات ـ وقت ظهور نزار على مسرح الشعر ـ بل أننا سنجد نماذج المرأة عنده فى البلفدير وشارع الحمراء وأكسلسيور والزمالك وليست المرأة فى الأهوار العراقية أو بولاق القاهرة أو الريف أو الصعيد . إنها فتاة الجامعة الأمريكية وليست المرأة فى جنوب السودان حيث تعانى من المشاكل الملحة التى تواجه مجتمعا من مجتمعات العالم الثالث.

---

(١) قصتى مع الشعر ص ١٥٧ .

كذلك لا نجد الشاعر يلقى ضوءا على مشاكل التخلف من جهل وأمية ومرض واستعمار أقتصادى وغير ذلك من الواقع الأليم الذى قد يكون انعكس على واقع المرأة - ميدان الشاعر - ولم يره ..

وقد يكون نزار بدأ متأخرا فى الالتفات إلى التحليل والنظر فى مآسينا السياسية والاجتماعية ولكنه أيضا حين بدأ ذلك تعثر ونظر من ثقب ضيق .. فهو مثلا يقول : (حزيران كان هزيمة للجسد العربى أيضا. هذا الجسد المحتقن المتوتر الشاحب الذى لا يعرف ما يفعل وإلى أين يذهب .. الجسد العربى هزم لأن المحارب لا يستطيع أن يحارب إلا إذا كان فى سلام مع جسده ..) [1] .

لا أظن أن هذا السبب الأول .. ولا يظن أحد أنه السبب العاشر أو الحادى عشر .. إن المنظور الجنسى الذى يفسر به نزار الهزيمة قد يكون أحد الأسباب فى تخلفنا الحضارى وقد يكون مظهرا من مظاهر هذا التخلف أن يفسر نزار الهزيمة بهذا التفسير مثلا .. إن الجسد العربى هزم مثلا لأنه صحيا كان منهارا فالأنيميا التى تفتك بفلاحى الجيش والأمراض المتوطنة ومشاكل الفقر والأمية التى نعانى منها هى التى - فى المجال الأول - لا تخلق لنا مواطنا سليما فضلا عن ذلك - تأتى فى مقدمة الأسباب فشل القيادة وسوء التخطيط ودخول الحرب بمنطق الطبلة والربابة .. على حد تعبير نزار نفسه ..

إن كثيرا من قضايانا الملحة لم يفكر فيها نزار طوال مسيرته الشعرية منذ ثلاثين عاما .. وقد اتخذ له ميدانا خطيرا هو قضايا المرأة .. وسنتناول ذلك بعد قليل .. ولكن المشكلات الملحة الأخرى لم يتعرض لها إلا لماما .. رغم اصراره الشديد منذ القصيدة الأولى على عفوية غنائه حتى يتواصل مع الجماهير .. ورغم تأثيره الشديد فى قاعدته الجماهيرية بعد ذلك .. وهنا ندين نزار ونشير إليه بإصبع الاتهام الأول ..

●●●

---

(١) يوميات امرأة لامبالية ص ٢٣ .

منذ انتحرت (وصال) شقيقة الشاعر الكبرى التى قتلت نفسها بكل بساطة وشاعرية منقطعة النظير لأنها لم تستطع أن تتزوج حبيبها .. منذ أن انتحرت ومشى فى جنازتها الشاعر وزرعوها أمامه فى التراب وهو فى سن الخامسة عشرة .. منذ هذا التاريخ (وكان والده يصنع الحلوى والثورة) وكان (عم والده أبو خليل القبانى قد تحدى الباب العالى) تفجر التمرد فى صدر الصبى .. بالطبع اتخذ الشاب نزار قبانى قضية المرأة أرضا يحرث منها المجتمع العربى – ولا نعفيه من إطالته الوقوف بهذا الموضوع زمناً (ثلاثين سنة) ولا ننسى فنظلمه لأنه كتب أشياء أخرى إلى جانب هذه الزاوية الضيقة – برغم اتساعها – نقول إن لاستشهاد وصال اثرا كبيرا فى اتخاذ نزار لهذه الزاوية وتكريسه شعره لقضايا المرأة وله فى ذلك عذر كبير .. هو نفسه يتساءل عن مدى هذا الأثر فى نفسه :

(هل كان موت اختى فى سبيل الحب احد العوامل النفسية التى جعلتنى اتوفر لشعر الحب بكل طاقاتى واهبه كل كلماتى ؟؟ هل كانت كتاباتى عن الحب تعويضا لما حرمت منه اختى ؟؟ وانتقاما لها من مجتمع يرفض الحب ويطارده بالفئوس والبنادق ؟؟ إننى لا اؤكد هذا العامل النفسى ولا أنفيه .. ولكنى متأكد ان مصرع أختى العاشقة كسر شيئا فى داخلى .. وترك على سطح بحيرة طفولتى أكثر من دائرة .. وأكثر من علامة استفهام)[1] .

وتصدى الشاعر لموقف المجتمع من قضية المرأة .. وكان موقفا متزمتا ورجعيا .. منذ ديوانه الأول (قالت لى السمراء) الصادر عام ١٩٤٤حاول أن يتمرد على السجن والسجان ويقود المرأة عبر الدغل الشائك إلى حريتها ففاجا الناس فى هذا الوقت المتقدم بقصائده تلك .. وكانت قصيدته (ورقة إلى القارىء) التى يقول فيها :

ياعراقى الحمر امرأة ... تسير معى فى مطاوى الردا

تفح وتنفخ فى أعظمى ... وتجعل من رئتى موقدا

---

(١) قصتى مع الشعر ص ٧١ – ٧٢

لو آمنا بفكرة التناسخ هل لنا أن نتساءل : ترى هل حلّت فى الشاعر روح وصال ؟؟

نعود فنقول لقد استقبلت دمشق (قالت لى السمراء) استقبالا صاخبا.. رفعت السيف على عنق الشاعر .. أما الطلبة فقد احتفوا بقصيدة (نهداك) فى الديوان .. على أن ما يعنينا هنا القصيدة الأخيرة فى الديوان بعنوان (البغى) .. ولنلاحظ هنا ولنرقب نزار طالب الحقوق .. فى إحدى مرافعاته أو أولاها فى هذه القضية .. ولنرقب أسلوبه الشعرى .. المنطقى .

يا لصوص اللحم يا تجاره هكذا لحم السبايا يؤكلُ

تُسأل الأنثى إذا تزنى، وكم مجرم دامى الزنى لا يسألُ

وسرير واحد ضمهما تسقط البنت ، ويُحمى الرجلُ

هذه أولى المرافعات وتوالت بعد ذلك الجلسات وبأشكال أخرى وبوسائل دفاعية متباينة .. ولكن إذا جاز لنزار ذلك عام ١٩٤٤ والسنوات التالية هل يجوز أن يستمر فى ذلك حتى الآن بعد أن حققت المرأة الكثير من حريتها ومظاهر استقلالها الشخصى والاقتصادى ؟؟ أعنى ان القضية فقدت الكثير من وهجها وقيمتها ووجاهة حججها ومنطقيتها .

نعم لقد أبلى بلاء حسنا وصمد صمودا عظيما .. ولكن ذلك كان على حساب قضايا أخرى كان يعانى منها المجتمع .. وكان من الواجب أن يوليها قسطا من اهتمامه. بحكم نوعية خطابه الشعرى المتجه صوب الإصلاح. إن الاحتلال والاستغلال ونكبة فلسطين ومشاكل التخلف والأحداث الثورية التى سادت هذا الشرق ـ ولا انسى قصيدته خبز وحشيش وقمر ـ أقول ان هذه المشاكل كانت تتطلب منه اهتماما موازيا ـ على الأقل ـ لاهتمامه بالمرأة.. اهتماما يجعله يكتب أكثر من قصيدة .. خاصة أن وعيه تفتح على أب (يصنع الحلوى ويصنع الثورة) وعم والده حاول أن يبنى الإنسان العربى عن طريق مسرح طليعى .

●●●

كتب نزار عن الأدب المستريح : [1]

(ان الأدب هو غرم قبل أن يكون غنما ، مسئولية لا نزهة على شاطىء نهر . فعلى الذين يريدون أن يدخلوا مصنع الأدب أن يلبسوا ثياب العمل ويغمسوا أيديهم حتى المرافق فى الصلصال الساخن .. أما الذين يخافون على بذلاتهم المكوية من نثارات الطين وعلى أيديهم الملساء من الحروق والجروح فإن مكانهم هو المصحات حيث تتوفر كئوس الشراب الساخن وأدوية الروماتيزم) .

من هذا المنطلق كتب نزار قصيدته (خبز وحشيش وقمر) . لقد أحس أن دوره هو أن يواجه المجتمع المنهار بأسباب سقوطه وتهاويه.. وأن يرفض هذا البناء الهش ويساعد على نقضه لبنائه من جديد.. وكانت حروف هذه القصيدة من الصلصال الساخن.. هذه القصيدة التى جعلت دمشق تضربه بالحجارة والبندورة والبيض الفاسد عام ١٩٥٤ .. فى مقدمة القصيدة يقول:

(وبين رضى الراضين وسخط الساخطين فتحت القصيدة دربها فى الدنيا العربية الكبيرة تكسر الصقيع عن التابوت الذى حبسنا فيه حياتنا وتحطم القمقم المسحور الذى فسد هواؤه منذ ألف ألف قرن وتمزق نسيج الخيمة الكبرى التى نسجتها من أصابع الوهم والاتكال فجعلتنا لا ندرى أن وراء جدران الخيمة زرقة تولد من زرقة وبحيرات للصحو لا تنتهى ومزارع للنجوم بغير حدود) [2] .

ثم يقول :

(هذه القصيدة كتبتها فى سبيل شرق أجمل وأفضل.. شرقى يرمى بخوره وتعاويذه وقماقمه وقرقرة نراجيلة إلى الشيطان ، وينتصب كالمارد فى موكب حضارة مستعجلة لا تنتظر الحالمين) .. ثم تأتى القصيدة.. وهى أشهر من أن نوردها .. ولكننا نرى أنها من أقوى قصائد نزار الرافضة

(١) المستريح ص ١٦٤ الشعر قنديل أخضر .

(٢) ديوان (قصائد) مقدمة القصيدة .

الناقدة البصيرة ـ قبل وبعد النكسة ـ لما فيها من تحليل وتعرض لزوايا عديدة وسلبيات فى المجتمع العربى وتسلط أضواء كاشفة ـ فى ذلك الوقت المبكر ـ على أمراض الشرق الاجتماعية .. يقول نزار :

عندما يولد فى الشرق القمر

فالسطوح البيض تغفو تحت أكداس الزهر

يترك الناس الحوانيت ويمضون زمر

لملاقاة القمر

يحملون الخبز والحاكى إلى رأس الجبال

ومعدات الخدر

ويبيعون ويشرون خيال

وصور

ويموتون إذا عاش القمر

●

ما الذى يفعله قرص ضياء

ببلادى .. ببلادى الأنبياء

وبلاد البسطاء

ماضغى التبغ وتجار الخدر

ما الذى يفعله فينا القمر

فنضيع الكبرياء

ونعيش لنستجدى السماء

ما الذى عند السماء

لكسالى ضعفاء

يستحيلون إلى موتى إذا عاش القمر

ويهزون قبور الأولياء

علّها ترزقهم رزا واطفالاً .. قبور الأولياء

ويمدون السجاجيد الأنيقات الطرر

يتسلون بأفيون نسميه قدر

وقضاء ..

فى بلادى .. فى بلاد البسطاء

.. هذا السؤال الحائر الذى يردده نزار (ما الذى يفعله قرص ضياء ؟؟) يعقبه سؤال أكثر حسرة (ما الذى عند السماء لكسالى ضعفاء؟؟) ويكرر الشاعر (ببلادى .. ببلادى البسطاء) هذه النظرة المشفقة الحانية المشخصة تختفى من قصائده بعد النكسة .. ولنتابع مع الشاعر تجواله فى الشرق ..

أى ضعف وإنحلال

يتولانا إذا الضوء تدفق

فالسجاجيد وآلاف السلال

وقداح الشاى والأطفال تحتل التلال

فى بلادى حيث يبكى الساذجون

ويعيشون على الضوء الذى لا يبصرون

فى بلادى حيث يحيا الناس من دون عيون

حيث يبكى الساذجون

ويصلون .. ويزنون .. ويحيون اتكال

وينادون الهلال : يا هلال

أيها النبع الذى يمطر ماس

وحشيشا ونعاس

أيها الرب الرخامى المعلق

أيها الشىء الذى ليس يصدق

دمت للشرق .. لنا عنقود ماس

للملايين التى قد عُطلت فيها الحواس

.. لقد كان هذا الشرق المسجى فى غيبوبته بحاجة إلى أكثر من قصيدة مثل تلك التى بين أيدينا وقد تكون هزته هذه الأبيات ثم تركته يغفو ثانية لأن شاعرنا لم يستمر فى عزف هذا اللحن الدامى .

فى ليالى الشرق لما يبلغ البدر تمامه

يتعرى الشرق من كل كرامه

ونضال

فالملايين التى تركض من غير نعال

والتى تؤمن فى أربع زوجات وفى يوم القيامه

الملايين التى لا تلتقى بالخبز إلا فى الخيال

والتى تسكن فى الليل بيوتا من سعال

أبدا ما عرفت شكل الدواء

تتردى جثثا تحت الضياء

فى بلادى حيث يبكى الأغبياء

ويموتون بكاء

كلما طالعهم وجه الهلال

ويزيدون بكاء

كلما حركهم عود ذليل وليالى

ذلك الموت الذى ندعوه فى الشرق : ليالى

وغناء

فى بلادى .. فى بلاد البسطاء

حيث نجتر التواشيح الطويله

ذلك السل الذى يفتك بالشرق .. التواشيح الطويله

شرقنا المجتر تاريخا وأحلاما كسوله..

وخرافات خوالى ..

شرقنا الباحث عن كل بطوله ..

فى أبى زيد الهلالى .. (١٤) .

وقد تكون هذه القصيدة تنبأت بحزيران .. ونحن كما أسلفنا لا نعفى نزارمن مسؤوليته فى أنه لم يركز طويلا على هذه الثغرات ما دام عرف الطريق إليها.. وستظل هذه القصيدة شامخة ترمى القفاز فى وجه الشرق الخائر المتهالك .. هذا الشرق الذى رفضه نزار والذى فقد الشاعر إيمانه بتقاليده الكهنوتية وعاداته البالية وان لم يفقد إيمانه بأبنائه .. أبناء الأنبياء .. والبسطاء .. ونلاحظ هنا أيضا أن قضية المرأة لا تغيب عن ذهن شاعرنا أبدا.. فهذا الرجل الذى (يؤمن فى أربع زوجات) يعود إليه نزار قبانى بعد ذلك قائلا : (٢) .

---

(١) ديوان قصائد .

(٢) يوميات امرأة لا مبالية ص ١٣٦ ، ١٣٧ الطبعة الرابعة ١٩٧٢ .

قضينا العمر فى المخدع

وجيش حريمنا معنا

وصك زواجنا معنا

وصك طلاقنا معنا

وقلنا الله قد شرع

ليالينا موزعة على زوجاتنا الأربع

هنا شفة، هنا ساق ، هنا ظفر ، هنا أصبع

كأن الدين حانوت فتحناه لكى نشبع

تمتعنا (بما أيماننا ملكت)

وعشنا من غرائزنا بمستنقع

وزورنا كلام الله بالشكل الذى ينفع

ولم نخجل بما نصنع

ولم نذكر سوى المضجع

ولم نأخذ سوى زوجاتنا الأربع

آثارت هذه القصيدة (خبز وحشيش وقمر) دمشق الخمسينات .. وربما كانت هى القصيدة الوحيدة لدى نزار التى تعالج قضايا المجتمع العربى أو تتعرض لها ببساطة وشفافية وشاعرية وصدق قبل وبعد النكسة .. ومن هنا أطلنا الوقوف عندها ..

●●●

وماذا عن المرأة ـ ميدان فروسية الشاعر ـ اذا كان الاعتراف سيد الأدلة كما يقولون .. فلنستمع إلى صوت الشاعر :

(المرأة كانت ذات يوم وردة فى عروة ثوبى ، خاتما فى إصبعى ، همًّا جميلا ينام على وسادتى تحولت إلى سيف يذبحنى ، والمرأة عندى الآن ليست ليرة ذهبية ملفوفة بالقطن ولا جارية تنتظرنى فى مقاصير الحريم ولا فندقا أحمل إليه حقائبى ثم أرحل .. المرأة هى الآن عندى أرض ثورية ووسيلة من وسائل التحرير .. اننى اربط قضيتها بحرب التحرير الاجتماعية التى يخوضها العالم العربى اليوم .. اننى اكتب لأنقذها من اضراس الخليفة وأظافر رجال القبيلة . إننى أريد ان أنهى حالة المرأة الوليمة أو المرأة المنسف وأحررها من سيف عنترة وأبى زيد الهلالى ..) [١] .

منذ الديوان الأول للشاعر تطالعنا المرأة فى هذه الصور التى أجملها الشاعر فى مستهل اعترافه .. واهتمام الشاعر بها قديما ـ وفى مطلع حياته الشعرية ـ كان اهتماماً مظهريا زائفا يعرضها فى فتارين الشعر. يتأنق فى تزيينها خارجيا دون التعمق فى أغوار نفسيتها. يتجلى ذلك فى ديوانيه الأولين (قالت لى السمراء) و (طفولة نهد) :

فهى (**صوتا حريرى الصدى ناعما حلوا**) [٢] .

وهى بتعبير رومانسى مسطح اله جميل

فى شكل وجهك (اقرأ) شكل الآله الجميل [٣] .

وهى (**كوعاء الورد فى اطمئنانها**) [٤] .

وهو يتسلم بريدها السرى ولا يساعدها على التمرد كما سيأتى بعد ذلك (اكتبى لى) وهى قانعة بعالم الحلم (انا محرومة) [٥] .

من فضلنا من بعض أفضالنا　　　أنا اخترعنا عالم الحلم

---

(١) عن الشعر والجنس والثورة ص ١٧ .

(٢) اكتبى لى ص ٤٨ قالت لى السمراء .

(٣) أمام قصرها ص ٥٥ قالت لى السمراء .

(٤) فى المقهى ص ٦٣ قالت لى السمراء .

ونحن نجد أسماء للقصائد مثل (مذعورة الفستان) (فى المقهى) (غرفتها) (خاتم الخطبة) (القرط الطويل) (رافعة النهد) (نهداك) (افيقى) (إلى عجوز) (مدنسة الحليب) فى ديوانه الأول قالت لى السمراء .. وأسماء مثل (الضفائر السود)(من كوة المقهى) (شمعة ونهد) (إلى ساق) (حلمه) (إلى رداء اصفر) (غرفة)(ذئبة) (مصلوبة النهدين) (المستحمة)(إلى وشاح احمر) (إلى مضطجعة) (همجية الشفتين) فى الديوان الثانى طفولة نهد .

ونلاحظ من أسماء هذه القصائد ومضمونها ان الشاعر اهتم اهتماما بالغا بوصف المرأة خارجيا كالشعراء العرب التقليديين الذين أجادوا وصف المرأة من جيدها إلى خصرها إلى اخمص قدميها .. كل ذلك بأسلوب عصرى مع وجود محتويات حقيبتها العصرية من منتجات ماكس فاكتور وإضافة اكسسوار غرفتها وديكور المحلات العامة التى تجلس فيها المرأة البيروتية أو الدمشقية .. نلاحظ أيضا فى هذه القصائد ذلك الجوع الجنسى النهم يتجلى ذلك مثلا فى مقدمات القصائد(إلى ساق) .. يقدمها الشاعر بقوله (نزلت من السيارة بحركة طائشة فانزاح ستر وعربدت ثلوج ثم استقرت فى مقعد وثير صالبة ساقيها ..) ويتجلى هذا النهم الحسى بشكل خاص فى قصائد ديوان (طفولة نهد) وصور الشاعر فى هذه المرحلة تبرز ذلك مع اغراقها فى جزئيات عالم المرأة .. فى قصيدة (رسالة) يقول :

وعليها تركتِ ما يترك النهد صباحا على نسيج الغلاله [1] .

كما نلحظ عليه النرجسية - التى عرفت عنه - تطل برأسها؛ فضلاً عن اعترافه بتدنِّيها .. يقول :

أعيدينى إلى أصلى جميلا فمهما كنت .. اجمل منك نفسى [2]

وهى أيضا :

(١) رسالة ـ طفولة نهد ص ١٠٧.

(٢) طائشة الضفائر ص ١٥٧ طفولة نهد

ما أنت حين أريد الا لعبة   بلهاء تحت فمي وضغط ذراعي (١)

وتغص هذه القصائد بالأشياء الصغرى التى يحفل بها عالم المرأة .. ذلك العالم السرى آنذاك والذى صحب نزار قارئه إليه .. فأدخلة عالما مسحورا ..

نقول إنه فى هذه الدواوين الأولى: قالت لى سمراء ـ طفولة نهد ـ انت لى ـ ساميا ـ لم يهتم إلا بالعالم الخارجي للمرأة ـ رغم ادعائه الشديد بوقوفه معها فى معركتها .. لقد وقف طويلا بالباب قبل أن يلج عالمها النفسى ومناخها الروحى .. ولعل مثالاً لذلك ديوانه (يوميات امرأة لامبالية) الذى يحوى الكثير من التأملات والصرخات النفسية رغم معالجة الشاعر لجزئيات هذا الديوان فى قصائد سابقة، ولكن يأتى الديوان ككل محتويا لنثارات العالم النفسى للمرأة .

ويطالع القارىء فى قصيدة (غرفتها) غرابة هذه الغرفة على المرأة الشرقية.. أو فى قصيدة زيتيه العينين يقرأ : (٢)

قميصك الأخضر من يا ترى   باعك هذا اللون .. قولى .. اصدقى

أمن ضفاف السين خيطانه   واللـــون مـــن دانـــوبــه الازرق ؟

هذه النماذج المستوردة كما أسلفنا ليست معبرة بالطبع عن المرأة العربية فى أى مكان اللهم إلا الأمكنة التى يرى فيها الشاعر نماذجه وملهماته .. وحتى عندما يتنبه لذلك فى مقدمة (يوميات امرأة لا مبالية) نجده فى اليوميات الشعرية يورد مقتنيات هذه المرأة التى عرفها دائما: امرأة شارع الحمراء والزمالك وحى أبى رمانة بدمشق..

●●●

وثمة ملاحظة فنية على هذه المرحلة لا نستطيع ان نغفلها أو ان نمر عليها دون ان نذكرها هى تأثرات نزار قبانى بشعراء سابقين فمن المعروف كما كتب نزار ان هذه المرحلة وضح فيها تأثره ببودلير والشعراء الفرنسيين

(١) زيتية العينين ص ٧٧ قالت لى السمراء

كما سنجد فى قصيدة (مع جريدة) التى تكاد تكون هى بعينها قصيدة (افطار الصباح) لجاك بريفير [1] ولكن لنزار أيضاً تأثراته بشعراء عرب قدماء ومعاصرين فقصيدة (مدنسة الحليب) من ديوانه: قالت لى السمراء والتى يقول فيها :

اطعميه من ناهديك اطعميه

واسكبى أعكر الحليب بفيه

والرضيع الزحاف فى الأرض يسعى

كل أمر من حوله لا يعيه

أمه فى ذراع هذا المسجى

إن بكى الدهر سوف لا تأتيه

---

(١) قصيدة مع جريدة لنزار قبانى ديوان قصائد يقول فيها :

أخرج من معطفه جريدة
وعلبة الثقاب
ودون ان يلاحظ اضطرابى
تناول السكر من أمامى
ذوب فى الفنجان قطعتين
ذوبنى .. ذوب قطعتين
وبعد لحظتين
ودون ان يرانى
ويعرف الشوق الذى اعترانى
تناول المعطف من أمامى
وغاب فى الزحام
مخلفا وراءه جردة
وحيدة .. مثلى أنا وحيدة

أما قصيدة جاك بريفير (افطار الصباح) :

وضع القهوة .. فى الفنجان .. ووضع اللبن .. فى فنجان القهوة وضع السكر .. فى القهوة باللبن .. وبالملعقة الصغيرة .. حرك .. وشرب القهوة باللبن .. ثم حط الفنجان .. دون ان يكلمنى .. اشعل سيجارة .. وصنع دوائر بالدخان .. ونفض الرماد فى المطفأة .. دون أن يكلمنى .. دون ان ينظر إلى .. نهض .. ووضع قبعته على رأسه .. وارتدى معطفه الواقى من المطر .. لأن المطر كان يسقط .. وانصرف تحت المطر دون كلمة.. دون ان ينظر إلى .. أما أنا فأخذت رأسى فى يدى .. وبكيت ..

يطل علينا منها وجه امرىء القيس فى معلقته حيث يقول :

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضعاً

فألهيتها عن ذى تمائم محول

اذا ما بكى من خلفها انصرفت له

بشق وتحتى شقها لم يحـول

وللأخطل الصغير قصيدة (هند وأمها) (١) هذه القصيدة نرى مثيلتها عند نزار قبانى فى ديوانه أنت لى بعنوان (حكاية) يقول فيها :

كنت اعدو فى غابة اللوز لما

قـال عنـى أمـاه إنـى حـلوه

وعلى سالفى غفا زر ورد

وقميـص تفلـتت منـه عـروه

قال ما قال فالحرير جحيم

فوق صدرى والثوب يقطر نشوه

---

(١) يقول بشارة الخورى فى قصيدة (هند وأمها) :

أتت هند تشكـو إلـى أمـها
فسبحـان مـن جمع النيرين

فقالـت لهـا ان هـذا الضحى
آتانـى وقبلنـى قبلتين

وفـر فلمـا رآنـى الدجـى
حبانـى مـن شعره خصلتين

وجئت إلى الروض عند الصباح
لأحجب نفسـى عـن كل عـين

فنادانـى الروض يا روضـى
وهـم ليفعـل كالاولـين

فها انا اشكـو إليك الجميع
فباللـه يا أم مـاذا تـرين ..؟

فقالـت وقد ضحكت أمـها
وماست من العجب فى بردتين ـ :

عـرفتهـم واحـدا واحـدا
وذقـت الذى ذقته مـرتين!!

أنتِ لن تنكرى على احتراقى

كلنا فـــى مجـامر النـار نســوه

فى قصائدة (حبلى)، (أوعية الصديد)، (إلى أجيره) تشهير واحتجاج على شريعة الاحتكار والأنانية التى تتحكم بالمجتمع العربى فى علاقاته العاطفية والجنسية [1] وقد كدت أفهم قصيدة الحب والبترول [2] فهما سياسيا وكدت اضمها إلى قصائد نزار السياسية ـ غير غافل عن مضمونها الاجتماعى ايضا وغير فاصل بينهما ـ فهى تقودنى إلى هذه الرؤية السياسية .. كدت اعتقد هذا لولا آن حصرنى الشاعر فى دائرة اعترافه بصدد هذه القصيدة حيث يقول :

(ان قصيدتى الحب والبترول مثلا هى صورة للاقطاع العاطفى وللعلاقة اللا أخلاقية التى تقوم بين رجل يستملك بدفتر شيكاته وامرأة تُستملك بسنابل شعرها الذهبى وطفولة نهديها..) [3] .

تقول القصيدة :

متى تفهم

أيا جملا من الصحراء لم يلجم

ويا من يأكل الجدرى منه الوجه والمعصم

بأنى لن أكون هنا رمادا فى سيجارتك

ورأسا بين آلاف الرؤوس على مخداتك

وتمثالا تزيد عليه فى حمى مزاداتك

ونهدا فوق مرمره تسجل شكل بصماتك

متى تفهم بأنك لن تخدرنى بجاهك أو اماراتك

---

(١) قصتى مـــع الشعر ص ٢٠١ .

(٢) ديوان حبيبتـــــــــى .

(٣) قصتى مع الشعر ص ٢٠٠

ولن تتملك الدنيا بنفطك وامتيازاتك
وبالبترول يعبق من عباءاتك
وبالعربات تطرحها على قدمىْ اميراتك
بلا عدد فأين ظهور ناقاتك ؟
واين الوشم فوق يديك؟ اين ثقوب خيماتك؟
أيا متشقق القدمين يا عبد انفعالاتك
ويا من صارت الزوجات بعضا من هواياتك
تُكدسهن بالعشرات فوق فراش لذاتك
تحنطهن كالحشرات فى جدران صالاتك
متى تفهم ؟

لا شك أن القصيدة حتى هذا المقطع توحى بما أشار إليه نزار ولكن حين نستمر فى قراءتها تعطينا بعدا سياسيا لا نستطيع الفرار من قبضته .

تمرغ يا أمير النفط فوق وحول لذاتك
كممسحة تمرغ فى ضلالاتك
لك البترول فاعصره على قدمى عشيقاتك
كهوف الليل فى باريس قد قتلت مروءاتك
على أقدام مومسة هناك دفنت ثاراتك
فبعت القدس بعت الله بعت رماد امواتك
كأن حراب اسرائيل لم تجهض شقيقاتك
ولم تهدم منازلنا
ولم تحرق مصاحفنا
ولا راياتها ارتفعت على اشلاء راياتك
كأن جميع من صلبوا
على الأشجار فى حيفا .. وفى يافا.. وبئر السبع
ليسوا من سلالاتك
تغوص القدس فى دمها

وانت صريع شهواتك
تنام كأنما المأساة ليست بعض مأساتك
متى تفهم ...
متى يستيقظ الإنسان فى ذاتك ؟؟!

قد يكون نزار بإشارته تلك إلى (محاربة الاقطاع العاطفى) فى هذه القصيدة يذر رمادا فى العيون قصدا منه أن ينفى شبهة ظلال تأثرية تسرب إلى هذه القصيدة الجيدة من قصيدة مشابهة لعمر أبى ريشة تحت عنوان (هكذا) (١)

نقول إن صرخة نزار فى قصيدة الحب والبترول والتى حددها فى اطار (محاربة الاقطاع العاطفى) نقول ان هذا التحديد أفقدها البعد السياسى الذى تنتمى إليه بشده رغم هذا التحديد الجائر.. وقد يكون البعد

---

(١) يصدر الشاعر ابو ريشة قصيدته (هكذا) يقول :
[ذكرت الصحف أنه فى ليلة واحدة انفق احد رعايا المحميات البريطانية ستين الف دولار على عشيقته ..]

. . . . .

صاح يا عبد ، فرف الطيب.. — واستعر الكاس .. وضج المضجع
منتهى دنياه نهد شرس — وفم سمح وخصر طيع
بدوى أورق الصخر له — وجرى بالسلسبيل البلقع
فاذا النخوة والكبر على — ترف الأيام جرح موجع
هانت الخيل على فرسانها — وانطوت تلك السيوف القطع
والخيام الشم مالت وهوت — وعوت فيها غالرياح الأربع

. . . . .

. . . . .

صاح يا حسناء ما شئت اطلبى — فكلانا بالغوالى مولع
اختك الشقراء مدت كفها — فاكتسى من كل نجم اصبع
فانتقى اكرم ما يهفو له — معصم غض وجيد اتلع

. . . . .

وتلاشى الطيب من مخدعه — وتولاه السُبَاتُ الممتع
والذليل العبد دون الباب لا — يغمض الطرف ولا يضطجع
والبطولات على غربتها — فى مغانينا جياع خشع

. . . . . .

هكذا تقتحم القدس على — غاصبيها .. هكذا تسترجع

الاجتماعى الذى تكلم عنه نزار أضافة إلى البعد السياسى الحاد الذى يطالعنا فى قصيدة عمر أبى ريشة التى اعتقد انها النبع الاصلى لقصيدة نزار برغم شيوع التجربة ووجودها فى الواقع العربى كمنبع لأكثر من قصيدة ..

●●●

ثمة نماذج أخرى للمرأة نعثر عليها فى شعر نزار قبانى كنموذج جميلة بوحيرد فى قصيدته بهذا الاسم (١) وهو نموذج رائع أجاد الشاعر تصويره وهو نادر فى شعره وسنراه يبارك هذه المرأة التى :

لم تعرف شفتاها الزينة
لم تدخل غرفتها الأحلام
لم تغرم فى عقد أو شال
لم تعرف كنساء فرنسا
أقبية اللذة فى بيجال

وسنعثر على نموذج آخر للمرأة العربية المناضلة فى شعره المنثور فى كتابه (الشعر قنديل أخضر) (٣) .. وسنلاحظ ان نزار يعايش قضايانا بطريقته الخاصة :

(ماذا؟؟ هل غيرت معركة بور سعيد حواسى ايضا ؟؟.

ان رائحة العطر التى كانت تنسف أعصابى من جذورها فى الصيف الماضى لم تعد ذات موضوع. اشياء كثيرة كانت تزلزل وجودى فى زمن السلام لم تعد تفعل بى شيئا .. وفنى كجمالك يا صديقتى تغير بحركة تلقائية .. مد أظافره ونشر ريشه كما يفعل الطائر امام خطر داهم بدافع من غريزته. لقد أخذت القصائد مكانها فى الخندق وتحت الاسلاك الشائكة ..)

---

(١) جميلة بوحيرد ، ديوان حبيبتى .
(٢) البنادق والعيون السود ـ الشعر قنديل اخضر .
(٣) قصة راشيل شوارزنبرج ـ قصائد .

ونعثر أيضا على نموذج للمرأة الإسرائيلية إرهابية مجندة فى قصيدة قصة راشيل شوارزنبرغ [٣] .. كل هذه النماذج نادرة وقليلة وتختفى بين مئات الوجوه والملامح التى تضطرب فى دواوين الشاعر .. قبل وبعد النكسة.

تحول نزار من شعر الحب إلى شعر السياسة.. وهبط به الشعر إلى الجزيرة البركانية على صخور مرجانية ظل يخشى على قدميه منها سنينا .. ونزار لا يرى شعر السياسة تجارة رابحة بالنسبة له. انه يرى ان النوم فى عيون النساء اكثر طمأنينة من النوم بين الأسلاك الشائكة ... وان مملكة الحب اسعد الممالك.. وهو يقول :

(ان تحولى إلى السياسة ـ وأنا لازلت أصر أنه لم يكن تحولا ـ كان نتيجة هزة داخلية . كسرت كل الواح الزجاج فى نفسى .. دفعة واحدة ومن نثارات الزجاج التى خلفها حزيران على أرض حواسى صرخت بصوت آخر ..) [١] .

وبعد حزيران كانت قصائد نزار التى انهمرت بعد (هوامش على دفتر النكسة) واخذ نزار يتناول الشعر السياسى ـ ولنا دراسة أخرى تتناول شعر نزار بعد النكسة وقضايا المجتمع المجتمع العربى خلاله اذ لا يتسع المجال لعرض هذا الشعر أو التعرض له بغير دراسة مستقلة .

●

---

(١) عن الشعر والجنس والثورة ص ١٥ .

عبد العزيز المقالح:
الكتابة بسيف الثائر
على بن الفضل

«الكتابة بسيف الثائر: على بن الفضل» الصادر عن دار العودة، بيروت ١٩٧٨ هو الديوان السادس للشاعر عبد العزيز المقالح، الذى صدرت له من قبل خمس مجموعات شعرية: لابد من صنعاء ـ مأرب يتكلم ـ رسالة إلى سيف بن ذى يزن ـ هوامش يمانية على تغريبة ابن رزيق البغدادى ـ عودة وضاح اليمن.

والشاعر عبد العزيز المقالح يُعد في طليعة شعراء اليمن المعاصرين وأبرز الروافد اليمنية الثرية للشعر العربى المعاصر. وهو كما يتضح من أسماء مجموعاته الشعرية مهموم بقضايا وطنه، يتخذ من جغرافيته وتاريخ أبنائه وشخوصه التراثية أقنعة تعكس بشفافية معاناة الشاعر والتزامه الفكرى.

يضم الديوان ست عشرة قصيدة، ما إن نشرع فى قراءتها حتى تطل علينا بوجهها الدامى قضية (الثورة) التى يتبناها الشاعر.. تخرج علينا أحياناً فى غلائل الحلم (قصيدة: قراءة فى كتاب غمدان: البحر والمطر، ص ٩١):

ظهراً سقط النوم على غممدان

نامت كل قيود السجن، وسيف السجان

أغفت أحجار الزنزانة

لكن دمى يقظان القيد

أيقظه صوت الطالع من خاصرة ـ الأحلام

من غابات القحط ـ الموت

من أزمنة الليل ـ الغربة

من عصر الأشواق ـ الثورة

الميلاد ـ تقول الأعشاب ـ تحقق

الميلاد ـ تقول امرأة النار ـ تحقق

....

....

ننتظر امرأة تغسلنا بالبرق

تحلمنا بين فهود الشفق الأحمر

وتخرج (الثورة) أحياناً فى قناع الرفض والتحريض ودعوة الكلمات ـ الرماح إلى أن تأخذ دورها الحاد المسنن بعيداً عن التلثم والتسطح ·قصيدة: دخول رأس الحسين إلى مدينة الشعراء ص ٧٩):

يا هذا الشجر النابت فى أودية القلب

أسقيك دمى..

فلنفتح بالكلمات جدار السجن

....

....

يا أيها الشعراء الملوك:

اخرجوا من مكاتبكم

تأسنُ الكمات إذا لم تكن من دم القلب

طالعة

وتموت العصافير في ظلها؛ ويموت الشجر

حين كانت محابرنا من عطور...

وكان الذى فوقنا يبول علينا
ونحن نقول: اسقنا
فاخرجوا من مكاتبكم
المنافى الطريق إلى الشعر
والسجن نافذة للتواصل
والموت فى الشعب أروع ما يكتب الشعراء

ويكون التحدى راية الشاعر الذى يعبد طريق الثورة الوعر ويحدد موكبها: (قصيدة: الكتابة للموت ص ٥٥).

يا آلهة الرعب الموت
لن تتراجع فوق النار الخطوات
ستظل خيول النهر تسير
وقطار الحب يسير..
....
....
من يملك قلباً يتمرجح فى كف النار ـ الحزن
لا يتمرغ فى خارطة الموتى..

وتظل الدعوة إلى الثورة بوقاً نازفاً يوقظ الحواس، فى مواجهة «الملوك [الذين] إذا دخلوا قرية أفسدوا ماءها.. (قصيدة: البحث عن الماء فى مدن الملوك، ص ٨٨).

«ادخلوا جسد الكلمات، اركضوا في مياه الحروف، ولا تتركوا ثغرة لعبيد الخليقة؛ إن العبيد إذا دخلوا الكلمات.. تخثرت الكلمات تصير المعانى دماً؛ والحروف حروقاً..».

وتلتئم الثورة وأشكالها، لكى تصبح فى قمة تبلورها سيفاً مجرداً على عنق (التخلف) و(الفقر) و(الردة)، وهى من هموم شاعرنا.. ويأتى (البيان الأول للعائد من ثورة الزنج، ص ٩٧):

تأبطت سيفى وقلت: الجنوب سمائى ووجهى
ولى فى الجنوب رفاق بأحلامهم سبقونى إلى
مرفأ الشمس
غرقى بأنوارها..
بعد أن ذبلت نار أجسادهم فى سجون الإمام
وتحت سياط الدخيل قضى نحبه الفجر فى
أعين ذبلت؛
فى رءوس تسامت وجاءت بنيرانها
آه .. لم ينتهوا..
ها هى الآن أحلامهم فى خصوبتها تثمر
الحب والضوء

لقد استحث الشاعر (مهر الثورة) أن ينطلق فى ديوانه (عودة ووضاح اليمن):

انطلقى يا مهرتنا انطلقى!
يوشك أن يدهمنا ليل الليل الآخر
يسلمنا السجن إلى السجن..
تعود عقارب ساعتنا للخلف
يا مهرتنا انطلقى.. انطلقى!

وانطلقت المهرة الدامية فى سهوب هذا الديوان، وكان (البيان الأول للعائد من ثورة الزنج ص ٩٧):

نشرت جراح الجماهير فى رئتى
من عظام الشهيد جعلت المزامير

فاشتعلت في عروق النهار الأغانى
وهأنذا أكتب اللغة المستقيمة
....
....
ادخلوا جنتى مطمئنين يا فقراء الشمال
هنا أول الحلم، وجه المسافات يدنو،
ويقترب النبع..
فى زمن العشق يختلط الماء والنار، والشمس
والأرض..
تتحد الكائنات. تكون فصول التجلى..
ويأتى زمان الحلول.

إذا كانت الثورة هى المحور الأول لقصائد الديوان فإن مشكلات التخلف والجوع والقهر والفقر والعدل الاجتماعى تشكل المحور الثانى فى رؤية الشاعر الفكرية، وتنعكس هذه المشكلات حادة فى قصائد هذه المجموعة، بل إننا نجد بذوراً لها فى دواوينه الأخرى، كما فى (قصيدة: حوارية عن الفقر) من ديوانه الخامس (عودة وضاح اليمن) ص ٧٣:

يقول على بن أبى طالب:
كان الفقر فتى إقطاعى الدم
يحيا فى قصر مسحور الشرفات
يتزوج خمساً..
يستحلب أشجار «القات»
سبق وأنا كنا نبحث عنه بين الفقراء
فى ساحات الجوع المكتظة

ها هو ذا يزرع أشجار البؤس
يبيع رماد الدمع

من يرغب منكم فى قتل الفقر
فليقتله ـ هنا ـ فوق موائد أصحاب المال
فى سهرات التانجو، فى حفلات الأزياء

من هذه الرؤية، ومن ذلك المنطق، يخرج الشاعر ثائراً مع الزنج فى ديوانه الذى بين أيدينا، بل يكتب بسيف الثائر على بن الفضل، الذى يترجم له الشاعر فى هذه السطور (ص ٥٤):

«على بن الفضل ثائر يمانى، استطاع فى أواخر القرن الثالث الهجرى أن يؤسس فى اليمن دولة الوحدة الوطنية والعدل الاجتماعى، وأن يرفع ويطبق شعار: الأرض لمن يفلحها، وقد حاول مؤرخو الإقطاع والإمامات أن يشوهوا تاريخ ذلك الثائر فباءت محاولاتهم بالفشل».

ويكتب الشاعر بسيف هذا الثائر التقدمى:

خذى السيف من جوعنا واكتبى
فالكتابة بالسيف باب إلى الخبز، نافذة تتألق أسرارها،
حين تمسك بالمقبض الشمس تخضر نار الكتابة،
ينهمر اللمعان على جفنه مطراً
والحروف ـ على حده ـ تتلألأ عارية كدم الفجر، ظامئة..
تتناسل أرغفة، وصناديق حلوى؛
وأغنية ترتخى..؛
كل حرفٍ لسان من الماء، حنجرة يتوقد فيها

الحنين إلى الفعل

يشتاق، يرفض، يعتصر السحب المبحرات

على الغيم حزنا

ليغسل جدبَ القرى..

ويثور على بن الفضل، ويكتب الشاعر بسيفه (ص ٩٩):

.. فى لغتى أعجن الأرض أنشرها كعكة للملايين

للطفل فى ثديها مثلما لأبيه وللصقر ما للحمام

اخلعوا جوعكم عند بابى..

ويتساءل فى فزع وحزن (ص ٩٠):

.. إن جنود الخليفة قد أفسدوا عين ماء

السموات والأرض

مستنقعاً صارت الأرض والشمس

من أين يشرب أطفال مملكة الجوع..؟

ومن أجل أطفال مملكة الجوع، ولكى يهاجر الشاعر من زمن القتل وزمن الردة، من عصر الإنسان القاتل (ص ٦٢، ٦٣)، يهيب بشمس الثورة (الكتابة بسيف الثائر على بن الفضل ص ٥٣):

من الغضب امتشقى سيف (جوع القرى والمدائن)

قرمطياً أتيتُ، وها أنا - ثانية - قرمطياً أعود

تناجزنى أعينُ الفقراء الوفاء بوعدى

وتسألنى الأرض عدلاً لأبنائها

فادخلى فى كتابى!

●●●

اختار الشاعر الموت الواقف بدلاً من الحزن الراكع، وانطلقة لا اللطمة، والسيف بديلاً للسوط، فى قصيدته (الاختيار ص٥). كان قدره أن يدين الأرض التى تتورم بالبترول، والحقول التى تنبت سبحاً وعمائم، والرب القادم من هوليود، وأشرطة التسجيل والدولارات، والقهر الطبقى، وأن يختار الثورة والحب والشعر، وينفى الأمس القاتل واليوم المقتول، ويختار الغد، وإن انتهى به إلى المنفى. وفى المنفى كانت معاناته وكان إحساسه الحاد بالوطن. ومن ثم كانت الغربة محوراً ثالثاً تدور حوله قصائد تلك المجموعة التى بين أيدينا. وإذا كان الشاعر في ديوانه (عودة وضاح اليمن) يفتتح قصيدته (اليمن.. الحضور والغياب) (ص ٧٥) بقوله:

تحت جلدى تعيش اليمن
خلف جفنى تنام وتصحو اليمن
صرتُ لا أعرف الفرق ما بيننا
أينا يا بلادى يكونُ اليمن

ـ فإن ديوانه الذى بين أيدينا يعكس إحساساً حاداً بالوطن والغربة. إن لليمن ـ وطن الشاعر ـ حضوراً قوياً فى هذا الديوان كما فى سابق شعره ويتمثل هذا الحضور جغرافياً (صنعاء ـ قصر غمدان ـ مأرب ـ زبيد ـ الدخيل) وتراثياً من خلال شخوص يمانية (عمارة اليمنى ـ سيف بن ذى يزن ـ على بن الفضل ـ امرؤ القيس ـ وضاح اليمن)، كما أننا نلمح نبات القات وأشجار البن تشمخ بين القصائد. وتعكس قصيدة (برقيات شوق لصنعاء ـ ص ١١) إحساس الشاعر المتوهج بالوطن، ونزيفه الدائم فى غربته. تأخذ القصيدة شكل البرقيات (ولو كانت مقاطعها أشد تكثيفاً

وقصراً بما يتلاء م مع شكل البرقية حدة وإيجازاً لكان الشاعر أكثر توفيقا)

يقولون إنك أصبحت عجفاء ..
إن ضروعك صارت لجرذان (مأرب) مزرعة
كلما ارتفع السد فى وجه جوع القرى
أعملت فيه أسنانها
يتهاوى.. وتجرف أحجاره أول الفعل من
خضرة البن.

....

وفى قهوة البن ألقاك محروقة
ومطاردة ..
صِرتُ لا أشرب البن
لن أشرب الماء حتى أراك

....

متى يا مدينة قلبى يعود النهار المهاجر
نشرب نخب (الطويل) و(عيبان)
نأكل كعك الربيع
ونلعب بالورد فى ليل (نيسان)
يغسلنا بعد دمع التغرب نهرُ الفرح

نزيف من النشيج الممزوج بالحنين، يترقرق منحدراً من ذاكرة الشاعر حين يكتب عن الوطن وللوطن. إن طائر الشوق يتسلل من جسد الشاعر فى كل أمسية، ويرحل منفرداً نحو صنعاء، ويعود قبيل الصبح وفى منقاره المدمى هذا التساؤل المؤرق:

لماذا غدا (قصر غمدان) سجنا
وصارت دهاليزه مخفرا وزنازن للعشق

قبراً لأبنائك العاشقين؟

إنه العتاب الجريح، الذى يفرض تساؤلاً آخر:

تمر القطارات فوق دمى حين تمضى جنوبا

وتبقى عظامى معلقةً في صخور الشمال

لماذا إذا اشتقت كانت عيون القطارات نافذتى

كان صوت القطارات دمعى؟

لماذا تمزقنى ثم تنفضنى راحة الاغتراب؟

وفى قصائد (قراءة لكف الوطن العربى ص ٤٢) و(بيروت: الليل والرصاص وتل الزعتر ص ٦١) و(دخول رأس الحسين إلى مدينة الشعراء ص ٧٩) و(رباعية من مقام الدم والزعتر ص ١٠١) ـ فى هذه القصائد تتسع لفظة (الوطن) لتشمل جرحاً فاغراً بحجم (الوطن العربى)، ويصبح (الهم اليمنى) هماً عربياً كبيراً، تنفرج زاوية الرؤية عند الشاعر فيقرأ كف الوطن العربى (ص ٤٢):

بقعٌ للظل وأخرى للدم

نهر للقات ونهر للأفيون

طفلٌ تقتله ـ فوق سرير الذهب ـ التخمة

ومئات الأطفال يموتون على صدر الحارة

ينتشرون بثوراً فى جسد الجوع

هذا وجهى: جمجمة الملح

هذا كفُ العرب المتورم بالبترول

النافق بالفقراء

المتسكع فى ليل العصر ..

وتمتد رقعة المأساة بين المنامة والقدس، بين صنعاء والنيل (ص ٨٠):

يا عيون المها بين صنعاء والقدس،
بين المنامة والنيل،

رأس الحسين بلا ماء

والديوان يعكس ثقافة الشاعر العربية الصرف، فلا نلمح فيه أية إشارة أو إحالة إلى التراث الأدبى الإنسانى. فكل الرموز والشخوص عربية الملامح والتاريخ (رأس الحسين ـ سيف بن ذي يزن ـ ثورة الزنج ـ المتنبى ـ خولة ـ عمارة اليمنى ـ وضاح اليمن ..)، ولم ترد فيه إلا لفظة (يوتوبيا) التى وردت فى إحدى القصائد.

وباستثناء قصائد ثلاث هى (البيان الأول للعائد من ثورة الزنج) و(الكتابة بسيف الثائر: على بن الفضل) و(تحولات شاعر يمانى) ـ باستثناء هذه القصائد التى تتمتع بحضور مميز، وتفرد خاص، نرى أن القصائد الباقية فى الديوان يمكن قراءتها متصلة كقصيدة واحدة، (وهى سمة لاحظتها قبلاً فى ديوان الشاعر السابق على هذه المجموعة: عودة وضاح اليمن). وربما ساعد على تنامى هذا الإحساس أن إيقاع بحر المتدارك بشكلىْ تفعيلته: (فاعلن) و(فعلن) هو الغالب على هذه القصائد.

ولقد وُفق الشاعر توفيقاً كبيراً فى قصيدته (من تحولات شاعر يمانى فى أزمنة النار والمطر، ص ٦٧) التى تعتبر بحق أجود قصائد الديوان. نقول إن الشاعر استطاع أن يحقق الكثير فى هذه التحولات. إن الوطن/ الثورة شارك الشاعر تحولاته فى رحلة الكشف بحيث استمر الجدل بينهما، فعلى حين كانت تحولات الوطن/ الثورة ـ عنيزة ـ روضة ـ خولة . إلخ، كانت تحولات الشاعر امرؤ القيس/ ووضاح اليمن/ المتنبى/ عمارة اليمنى، إلى

أن نصل ـ وقد صحبناه فى تحولاته ـ إلى عبد العزيز المقالح. كل ذلك و(**الطريق إلى مأرب كالطريق إلي القدس**). والشاعر يحمل فى رحلته تضاريس أحلامه، وشجر البن والتذكارات الشمس التى حلم بها (**لم تعش فى الشام طويلاً** ..)، ويبيعه الخوف للنيل، ويزرعه (**الحب عشباً على كل خارطةٍ، وعصافير عاشقة لا تكف عن البوح**).

وتطول رحلة الشاعر.. وتطول.. وتنتظم المأساة عقداً من الجمر الدامى، ويكون المسرح ممتداً من اليمن إلى الجزيرة إلى الشام إلى مصر إلى الأندلس: الوجع التاريخى النازف، وتكون القصيدة التى أحسن الشاعر التضمين فيها، حيث انتقى بذكاء من نتاج الشعراء الذين تقنع ملامحهم نماذج جيدة من أشعارهم، أثرت القصيدة، وكانت روافد جياشة بالمضمون اللماح الموحى.

ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى أنه إذا كان الملمح الفكرى هو أول ما يطالعنا فى قصائد الديوان فإنه يشكل الوجه الأول (للعملة الشعرية)، حيث يكون الوجه الاخر ملمحاً فنياً هو المباشرة فى التعبير، فيأتى تقريرياً، تفرضه قضية الشاعر والتزامه الفكرى الذى يجنح به بعيداً عن مغامرات الشكل، والجرى وراء الجماليات، والإغراق فى تركيب الصورة حتى فى محاولات الشاعر البسيطة لأن تأخذ القصيدة شكل البرقيات، أو الاحتيال على المباشرة بعرض اللوحة والتعليق، أو الصوت والصدى، فى قصائد مثل (دخول رأس الحسين إلى مدينة الشعراء) و(قراءة فى كتاب غمدان: البحر والمطر) ـ تبقى هذه المحاولات ـ وللشاعر شرف المحاولة ـ بسيطة الأثر، ويبقى شعره فى هذا الديوان سكيناً يقطر. وهذا ما يريده الشاعر، حيث يرى الشعر جواداً جامحاً يصهل، (النبرة العالية في القصائد) وليس تحفة إبداعية أنيقة يعنى بها المترفون.

●

صلاح جاهين:
عبث الحلم ..
وسطوة الإبداع

.. فى خفة الفراشة، وإن كان جسمه بديناً، انسل فى رشاقة منسحباً إلي العالم الآخر..

قلت له مرة؛ وكانت تزعجه سمنة جسده وفرط بدانته: هل قرأت قولى أبى العلاء المعرى:

إذا كان جسمى للتراب أكيلة
فكيف يسرَ النفه

أطرق، ثم قال: وهل تعلم أنى حاولت أن أنه لزومياته، والخيام فى رباعياته، وإيليا أبى ماضى فى الشارع عندما كتبت (الرباعيات) ونشرتها عام ١٩٦٢؟.

حين درس القانون بكلية الحقوق انصرف عنه إلى وحين عمل رساماً لم يكتف بالرسم للتعبير عن أصالة إبداع ن ساعراً، ولم يهدأ مارد الإبداع فى قمقمه الجسدى، فعمل موسيقياً، وصحفياً، وممثلاً وكاتباً للسيناريو .. وكان باقة من الزهور المختلفة، لكل زهرة رائحتها المميزة، وكان فى سخرية شديدة يخرج لسانه لزماننا، زمن التخصص!!

إنه الفنان الشاعر الراحل صلاح جاهين، الذى رحل عن عالمنا فجر الإثنين ٢١ أبريل (نيسان) الماضى، بعد غيبوبة استمرت أربعة أيام، وبعد أن وجدوا بجوار فراشه عدداً من زجاجات الأدوية الفارغة؛ حيث تعاطى حوالى

(٣٠٠) كبسولة من الأدوية المهدئة والمنومة وأدوية للهزال، بعضها له أثر على دم الإنسان.

رباعية:

على رجلى دم نظرت له ما احتملت
على ايدى دم سألت: ليه؟ لم وصلت
على كتفى دم، وحتى على راسى دم
أنا كلى دم .. قتلت؟ ولا اتقتلت؟
عجبى!!

●

.. ولد محمد صلاح الدين حلمى جاهين فى القاهرة (٢٥ ديسمبر «كانون الأول» عام ١٩٣٠) ، ترك كلية الحقوق إلى الدراسة بكلية الفنون الجميلة لعشقه الرسم، عمل بجريدة الجمهورية عام ١٩٥٣؛ وانتقل إلى دار روز اليوسف، ونشر بمجلة روز اليوسف أولى قصائده بالعامية المصرية (الشاى واللبن)، وكان من أوائل من أسسوا مجلة (صباح الخير) والتى اعتمدت الرسم وليس الصورة الفوتوغرافية، أسلوباً فنياً لها، فى مجلة (صباح الخير) كان القارئ على موعد أسبوعى مع كاريكاتير جاهين الذى اتخذ زوايا متميزة: (قهوة النشاط) و(قيس وليلى) و(الحشاشين) وغيرها، مما كان يتيح له فرصة النقد الاجتماعي أو الفكرى أو السياسى. وتلك من أهم وظائف الكاريكاتير .. [ليس مهما أن يكون الكاريكاتير مضحكاً.. المهم أن يحدث ومضة معينة سواء كانت ضاحكة أو مدهشة.. أو غاضبة] انتقل جاهين من صباح الخير إلى العمل بدار أخبار اليوم ومنها إلى الأهرام عام ١٩٦٢ [تاريخ صدور ديوانه المهم: رباعيات] وبقى جاهين بها حتى رحيله المفاجئ.

ترك الفنان الراحل تراثاً ضخماً من الأعمال الفنية والرسومات الكاريكاتيرية والمئات من الأغانى التى تتميز بالحس الشعبى والكلمة

الشاعرة، سواء منها العاطفية التى تتسم بالبساطة (أنا هنا يا ابن الحلال) لصباح و(لو كنت ست الحسن والجمال) لمحمد قنديل، أو الوطنية التى تتسم بالحس القومى وقدرتها على تفجير الحلم (احنا الشعب، المسؤولية، والله زمان يا سلاحى، بستان الإشتراكية، بالأحضان، ثوار، صورة، يا أهلا بالمعارك) فضلاً عن ذلك، العديد من أغانى الأفلام (عودة الابن الضال)، والمسلسلات (هو وهى) إضافة إلى انجازه الضخم فى أوبريتات الأطفال (مسرح العرائس) نذكر منها: (الليلة الكبيرة) و(صحصح لما ينجح) و(حمار شهاب الدين) وغيرها...

كتب أيضاً سيناريو العديد من الأفلام التى تتميز بخفة الظل وروح المرح والشباب [.. كان شعار مجلة (صباح الخير) مجلة القلوب الشابة والعقول المتحررة..].

رباعية:

حدوته عن جعران وعن خنفسه
اتقابلوا حبوا، بعض ساعة مسا
لا حدْ قال: إختشوا.. عيب... حرامْ
ولا حدْ قال: دى علاقة متدنسه

عجبى!!

أسهم الفنان الراحل فى إثراء المسرح القومى المصرى بوضع أغانى عروض: (دائرة الطباشير القوقازية) و(الإنسان الطيب) لبريشت، فى سنوات ازدهار المسرح المصرى .. كما ترك نتاجاً شعرياً له أهميته فى سياق تطور شعر العامية المصرية بعد بيرم التونسى، هذا النتاج يشمل ستة دواوين هى:(كلمة سلام ـ موال عشان القنال ١٩٥٦ ـ عن القمر والطين ١٩٦١ ـ رباعيات ١٩٦٢ ـ قصاقيص ورق ١٩٦٥ ـ أنغام سبتمبرية ١٩٨٤).

ترك الفنان الراحل، أيضاً، ابناً واحداً هو (بهاء) الذى أورثه حب الفن وقلق الإبداع، فأخرج ديوانه الأول منذ شهور، وكم كانت فرحة الأب جاهين عظيمة بانتقال (سر الكلمة) إلى صدر وحيده ..

رباعية:

لو كان فيه سلام فى الأرض وطمان وأمن

لو كان مفيش ولافقر ولا جبن

لو يملك الإنسان مصير كل شئ

أنا كنت أجيب للدنيا ميت ألف ابن

عجبى!!

●●●

.. يقول كونفشيوس:

«لا أبالى بمن وضع للبلاد قوانينها ودساتيرها، بل اسأل عمن وضع أغانيها ..»

وصلاح جاهين منذ عام ١٩٥٤ (احنا الشعب) وحتى عام ١٩٦٧، وعلى مدى ثلاثة عشر عاماً وهو يشغل ـ بجدارة ـ مكانة مغنىِّ الحس القومى فى سنوات المد الناصرى، يفجر أحلاماً عربية، ويزرع فى الوجدان أمالاً عراضاً [ومن هنا كانت نكسة حزيران موت صلاح جاهين الأول، حيث عرف الاكتئاب وأمراض القلب وغيرها] .. كانت الجماهير تحلم معه بالوحدة: (المسؤولية):

شايفين رايتنا فى حضن النسمة

مرفرفة بـ ١٦ نجمة

على صدر بلدة عربية

ما اعرفش من أى الأقطار

وكان يحلم بالريف المصرى والعربى فى (المسؤلية):

تماثيل رخام ع الترعة وأوبرا

فى كل بلدة عربية

ده ماهوش أمانى

وكلام أغانى

ده بر تانى .. ده بر تانى قصادنا قريب ..

يا معداويه

أما القضية الفلسطينية: (بستان الاشتراكية):

اقفل ع الحيرة السيرة وهات شربات للكلْ

واقفل عينك، وافتحها، تلاقى الشوك بقى فلْ

وزهور ليمون صابحة فى (يافا) بتضحك وتُطلْ

تقول: افتح صندوق العيد، وادى الحلوة مراية

يتغنى بحلم التصنيع وبناء المجتمع: **(بالأحضان):**

نورعينى وحبايبى

وعزاز قوى علي قلبى

ياللى على الجرار

وقصاد لهاليب الصلب

لقد كانت ضربة قاصمة لصلاح جاهين الصادق المبدع، أن يرى أحلامه تهوى كومة من قش هاجمتها بضراوة النار والريح معاً صباح الخامس من حزيران عام ١٩٦٧. وربما ساقه هذا مع روحه المرحة إلى شئ من اللامبالاة والعبث؛وهذا يفسر ـ فى رأيى ـ كتابته (يا واد يا تقيل) و(بمبى) وربما كان ذلك رأيه الذى أراد أن يسجله فى السبعينيات، بمعنى أنه إذا كان الالتزام بقضايا الشعب والمجتمع فى الستينيات تمثله أغانٍ مثل:

بالأحضان والمسؤولية ويا أهلاً بالمعارك وثوار يكون الوجه الآخر للعملة فى السبعينيات، سنوات الانحسار والردة (بمبى ويا واد يا تقيل) ..

●●●

اللهجة العامية المصرية تعبر عن أحلام الشعب، وهى أقدر من الفصحى على ذلك، والذين يرون في اللغة العربية عاملاً من عوامل الوحدة لا يختلف جاهين معهم، ولكنه يضيف أن العامية المصرية عن طريق الأغانى (خاصة محمد عبد الوهاب وأم كلثوم) والأفلام المصرية منذ الثلاثينيات كانت من عوامل التقريب بين أمتنا العربية وجعلت هذه الأفلام وتلك الأغانى العامية المصرية مطروحة فى أقطارنا العربية ومتداولة على الألسنة أحياناً.

وربما تحتاج شاعرية صلاح جاهين العامية إلى دراسات، لكن ننوه هنا بقدرته الخلاقة على اختيار ألفاظه وتناغمها وشحنها بالأصالة؛ فإذا كان فؤاد حداد، زميل دربه فى شعر العامية، ولوعاً بالتركيبات اللفظية والجناس. فإن صلاح جاهين لا يعدل بالمعنى الرشيق واللفظ الوامض الموحى شيئاً .. وهو لا يتحرج، رغم وفائه للعامية، من أن يورد الألفاظ والتركيبات العربية إذا خدمت المعنى والغاية؛ ولم تكن ناتئة من حيث الصياغة الشعرية. يقول:

توبه ما عاد فيها مجاملة خلاص

ولا عاد م (الثورة الشاملة) مناص

يا ايدينا العاملة ازرعى اخلاص

واحصدى والرب معين

ويقول:

ح نمد طريق ع النيل

اسمه فى الاشتراكية (التصنيع الثقيل)

وإذا كانت المرحلة وتسييس الأغنية تتطلبان ذلك فإن جاهين تتجلى صياغته العامية وحسه الشعبى وقدرته على انتقاء اللفظ وتجسيد اللوحة

شعرياً في رائعته (الليلة الكبيرة) التى تناول فيها ليلة شعبية من ليالى (المولد) وعرض فيها لمهن شعبية وطوائف ومظاهر بلدية. ورغم محلية الموضوع والصياغة والتناول، إلا أن هذه الرائعة اجتازت الحدود الإقليمية لتؤكد رأى جاهين فى أن الإبداع الصادق، والشاعرية ليست ضيقة بحيث يحددها إطار لغوى.

●●●

كتب صلاح جاهين (الليلة الكبيرة) بعد العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ وكانت احتفالاً ذاتياً بمولد الجلاء، على حد تعبيره؛ فيها عبر عن روح شعب وخصائص أمة، ورغم إعجابى الشديد بها وحبى للفنان جاهين، كتبت عموداً بمجلة (الإذاعة) المصرية، ألفت النظر فيه إلى عمل إذاعى هو (أوبريت) سابق للمخرج المصرى الراحل عبد الوهاب يوسف بعنوان: (السوق) واعتبرت هذا العمل هو أصل (الليلة الكبيرة) .. بعدها قابلت جاهين فى مكتبه بالأهرام .. ولم يغضب .. ولكنه داعبنى قائلاً: كويس انك سمعت (السوق) ناس كتير فى سنك لم يلتفتوا أو يسمعوا به ـ وأردف مداعباً ـ بس شعرك أحسن من نقدك..

مع إيمانه الشديد بقوة الكلمة وعظمة تأثيرها. كان هناك إيمان آخر بالصورة (التى تساوى ألف كلمة) على حد تعبير كونفشيوس أيضاً، عند صلاح جاهين. من هنا جاءت رسومه الكاريكاتيرية تتضمن موقفاً فكرياً وتعبر عن ثقافة الفنان الراحل وقدرته علي التكثيف والتركيز.. ومنذ عام ١٩٦٢ أصبح رسمه اليومى في جريدة الأهرام مادة متميزة وباباً مستقلاً يشكل رأياً ورؤية أزعجت الكثيرين فحذفت أحياناً، وأثارت المشاكل كما حدث مع الشيخ الغزالى فى الستينيات، أحياناً أخرى.

قبل أيام من وفاته نال صلاح جاهين درع المسرح القومى فى الاحتفال باليوبيل الذهبى، وعام ١٩٦٥ حصل الفنان الراحل علي وسام

العلوم والفنون من الطبقة الأولى .. ولعله كان يحس بقرب المنية حين جمع منذ عامين كتاباته بعد عام ٦٥ لينشرها فى ديوان باسم (انغام سبتمبرية)، وسبتمبر كما هو معروف بداية الخريف حيث تتساقط أوارق الشجر .. ومضى الشاعر فى رحلته وراء المجهول .. ولعله كان يردد فى لحظاته الأخيرة تلك الرباعية التى تتحدث عن عبثية الحياة والتى ضمنها ديوانه (رباعيات) وقال فيها بحكمة الفيلسووف وسخرية الحكيم:

«إخطفنى يا للى تحبنى ع الحصان»
الدنيا قالتْ يوم فى ماضى الزمان
«إخطفنى ياللى تحبنى ع الفرسْ»
الدنيا قالت:
قام خطفها الشيطانْ

عجبى!!

●

مصائر الأيام:
شوقي والحياة

١ ـ الا حبذآ صحبة المكتبِ

واحبب بأيامه، احببِ

٢ ـ ويا حبذا صبية يمرحو

ن، عنان الحياة عليهم صبى

٣ ـ كأنهمو بسمات الحيا

ة وانفاس ريحانها الطيبِ

٤ ـ يُراح، ويُغذى بهم كالقطيـ

ع على مشرق الشمس والمغرب

٥ ـ إلى مرتعٍ ألفوا غيره

وراعٍ غريب العصا أجنبى

٦ ـ ومستقبلٍ من قيود الحيا

ة، شديدٍ على النفس مستصعب

٧ ـ فراخٌ بأيكٍ، فمن ناهضٍ

يروض الجناح، ومن أزغبِ

٨ ـ مـقـاعـدهم من جـناح الزمـا

ن وما علمـوا خطر المركبِ

٩ ـ عصافير عند تهجى الدرو

س، مهار، عرابيد فى الملعبِ

١٠ـ خَلِيُّون من تبـعـات الحـيا

ة على الأم يلقـونهـا والأبِ

١١ ـ جُنون الحداثة من حولهم

تضـيق به سـعـةُ المذهب

١٢ ـ عداء فاستبد بعقل الصبى

وأعدى المؤدب حتى صبى!!

١٣ ـ لهم جرسٌ مطرب فى السرا

ح؛ وليس إذا جـدَّ بالمطربِ

١٤ ـ توارت بهم ساعة للزما

ن على الناس دائرة العقرب

١٥ ـ تشولُ بإبرتها فى الشبا

ب، وتقذف بالسم فى الشيَّبِ

١٦ ـ يدق بمطرقتيها القضا

ء، وتجرى المقادير فى اللولبِ

١٧ ـ وتلك الأواعى بأيْمانهم

حقائب فيها الغدُ المختبى

١٨ ـ وفيـهـا الذى إن يقم لا يـعـد

من الـنـاس، أو يمض لا يـحـسـب

١٩ ـ وفيـها اللواء، وفيـها المنا

ر، وفيـها التـبيع، وفيـها النبى

٢٠ ـ وفيها المؤخَّر خلف الزحـا

م، وفـيـهـا المقـدَّمُ فى الموكب

٢١ ـ جميلٌ عليهم قشيب الثيا

ب، ومـا لم يجـمل، ولم يقشبِ

٢٢ ـ كساهم بنان الصبـا حُلّةً

أعـــزَّ من المخـــملِ المذهبِ

٢٣ ـ وأبهى من الورد تحت الندى

إذا رف فى فـــرعـــه الأهدب

٢٤ ـ وأطـهـر من ذيلهـا لـم يلمَّ

من الـنـاس مـاشٍ، ولـم يسـحبِ

●

٢٥ ـ قطيع يُزَجِّيـهِ راعٍ من الدهـ

ر لـيـس بـلـينٍ ولا صـلـبِ

٢٦ ـ أهـابـتْ هـراوتُه بـالـرفـــا

ق، ونـادتْ عـلـى الحُيَّدِ الـهُرَّبِ

٢٧ ـ وصرّف قطعانَه فاستبدّ

ولم يخشَ شيئاً ولم يرهبِ

٢٨ ـ أراد لمن شاءَ رعىَ الجديـ

ـبِ، وانزلَ من شاء بالمخصبِ

٢٩ ـ ورَوّى على ريِّها الناهلا

ت، وردَّ الظماءَ فلم تشربِ

٣٠ ـ وألقى رقابا إلى الضاربيـ

ـن، وضنّ باخرى فلم تُضربِ

٣١ ـ وليس يبالى رضا المستريـ

ـح، ولا ضَجَرَ الناقمِ المتعَبِ

٣٢ ـ وليسَ بِمُبْقٍ على الحاضريـ

ـن، وليس بباكٍ على الغيب

●

٣٣ ـ فيا ويحهم! هل أحسُّوا الحيا

ة؟ لقد لعبوا وهى لم تلعبِ

٣٤ ـ تُجَرِّبُ فيهم، وما يعلمو

نَ، كتجربةِ الطبِّ فى الأرنبِ

٣٥ ـ سقتهم بِسُمٍّ جرى فى الأصو

ل، وروّى الفروعَ ولم ينضبِ

٣٦ ـ ودار الزمان؛ فدال الصبا

وشبَّ الصـــغـــارُ عن المكتبِ

٣٧ ـ وجدَّ الطلابُ، وكد الشبا

بُ، وأوغلَ في الصعبِ فالأصعبِ

٣٨ ـ وعـــادت نواعمُ أيامــــه

سنـينَ مـن الـدأبِ المـنـصـبِ

٣٩ ـ وعُذِّب بـالـعـلـم طُلاَّبُه

وغــصـــوا بمنهله الأعــذبِ

٤٠ ـ رمتهم به شهواتُ الحيا

ة وحبُّ النبـــاهةِ والمكسبِ

٤١ ـ وزهـوُ الأبوةِ من منـجبٍ

يفـــاخـــرُ من ليس بالمنجبِ

٤٢ ـ وعقلٌ بعيدُ مرامى الطما

ح، كـبـيـر اللبـانة والمأربِ

٤٣ ـ ولُوعُ الرجـاءِ بما لم تنل

عـــقـــولُ الأوالى، ولـم تطلبِ

٤٤ ـ تَنَقَّلَ كالنجمِ من غيـهبٍ

يجـوبُ العـصـورَ إلى غـيـهبِ

٤٥ ـ قديمُ الشعاعِ كشمس النها

ر، جـديدٌ كمـصـبـاحـهـا المُلْهِبِ

٤٦ ـ (ابو قراطُ) مثلُ (ابن سينا) الرئـ

س و(هومـيـرُ) مـثـل (ابى الطيبِ)

٤٧ ـ وكُلهـمـو حـجـر فى البنا

ء، وغـرسٌ من المثـمـرِ المعـقبِ

●

٤٨ ـ تُؤَلِّفُهم فى ظلال الرخـا

ء وفى كنف النسبِ الأقـربِ

٤٩ ـ وتكسرُ فيـهم غـرورَ الثـرا

ء وزهـوُ الـولادةِ والمـنـصـبِ

٥٠ ـ بيـوتٌ مُنَزَّهة كـالعـتـيـ

ق، وإن لم تُسـتَّر ولم تُحـجَبِ

٥١ ـ يُدانـى ثَراهـا ثـرى مـكـةٍ

ويقـربُ فى الطُهـرِ من يثـربِ

٥٢ ـ إذا مـا رأيتَهـمُو عندها

يَمـوجُونَ كـالنحلِ عند الربِى

٥٣ ـ رأيتَ الحضـارةَ فى حصنهـا

هـنـاك وفـى جُنـدهـا الأغـلـبِ

٥٤ ـ وتعـرضُهم مـوكـبـاً مـوكـبـاً

وتسـأل عـن علـمِ المـوكـبِ

٥٥ ـ دعْ الحظَّ يطلعْ به فى غـدٍ

فـإنك لم تدرِ من يجتبى

٥٦ ـ لقدْ زَيَّنَ الأرضَ بالعبقرىِّ

مُحَلِّى السماواتِ بالكوكبِ

●

٥٧ ـ وَخَدَّشَ ظُفرُ الزمانِ الوجو

هَ، وغَيَّضَ من بِشرها المعجبِ

٥٨ ـ وغالَ الحداثة شرخُ الشبا

ب، ولو شيت المرسفى الشيب

٥٩ ـ سرىَ الشيبُ متئدا فى الرؤ

وس سُرى النارِ فى الموضعِ المعشبِ

٦٠ ـ حَريقٌ أحاطَ بخيطِ الحيا

ةِ تعجبُت: كيفَ عليهم غَبى!!

٦١ ـ ومن تظهـرْ النارُ فى داره

وفى زرعهِ منهـمـو يُرْعَبِ

٦٢ ـ قد انصرفوا بعد علم الكتا

ب لبابٍ من العلم لم يُكتبِ

٦٣ ـ حياةٍ يغامرُ فيها امرؤٌ

تسلّح بالناب والمخلبِ

٦٤ ـ وصار إلى الفاقةِ ابنُ الغنى

ولاقى الغنى ولد المتـــــرب

٦٥ ـ وقد ذهبَ الممتلِى صحـةً

وصحَّ الســـقـــيم ولم يذهب

٦٦ ـ وكمْ مُنْجِبٍ فى تلقّى الدرو

سِ تلقى الحــيـــاةَ فلم ينجبِ

٦٧ ـ وغاب الرفاقُ كأنْ لم يكنْ

بهم لك عــــهــــدٌ، ولم تَصْحَبِ

٦٨ ـ إلــى أنْ فَنَوْا ثـلــةً ثـلــةً

فناءَ الســرابِ على السـبـسبِ

●

الشاعر والقصيدة:

الشاعر هو أحمد شوقى * المولود بالقاهرة عام ١٨٦٩ والمتوفى فيها عام ١٩٣٢؛ كان أبرز شعراء مدرسة الإحياء، وأبرع ناظميها. بايعه شعراء الأقطار العربية بما يسمى (إمارة الشعر) عام ١٩٢٧ فى خفل أقيم خصيصاً لذلك بدار الأوبرا المصرية حضرته وفود كثيرة التقاها الشاعر بنونيته الشهيرة التى يقول فيها:

كان شعرى الغناء فى فرح الشرق

وكــان العــزاء فى أحــزانه

قد قضى الله أن يؤلفنا الجرح

وأن نلتــقى على أشــجــانه

كلمــا أنّ بالعــراق جــريح

لمس الشــرق جنبــه فى عــمــانه

ويعد شوقى، مع حافظ إبراهيم وخليل مطران من لبنان؛ والرصافى والزهاوى من العراق[1] أهم الشعراء فى عصرنا الحديث الذين أعادوا

القصيدة التقليدية إلي جزالتها وقوتها بعد عصور الانسحاق والتردى فى براثن البديع والفسيفساء اللغوية بالعصر المملوكى والتركى. كما يعدون الجسور القوية التى عبرت عليها هذه القصيدة فى مسارها الطبيعى نحو التطور الذى بلغته فى شعرنا العربى الحديث.

درس الشاعر بالقاهرة. ونال إجازة الحقوق من فرنسا ونفى إلى إسبانيا (الأندلس) إبان الحرب العالمية الأولى وكتب فى هذه الفترة قصائده الأندلسية: (يا نائح الطلح) وموشح (صقر قريش) ومعارضته لسينية البحترى؛ ومعارضاته لابن زيدون ومسرحيته النثرية: (أميرة الأندلس)، وغيرها من الأعمال وعاد إلى القاهرة بعد أن وضعت الحرب أوزارها وظل مشاركاً بشعره فى أحداث العصر السياسية والاجتماعية والثقافية إلى أن توفى عن ثلاثة وستين عاماً مخلفاً وراءه نتاجاً ضخماً؛ تضمن شعره المجموع فى أربعة أجزاء بعنوان (الشوقيات) ومعالجته للمسرح الشعرى التى نجم عنها ست مسرحيات هى: (على بك الكبير) و(مجنون ليلى) و(مصرع كليوباترا) و(عنترة) و(قمبيز) و(الست هدى) فضلاً عن مسرحيته النثرية: (أميرة الأندلس) التى أشرنا إليها سلفاً. كما تضمنت آثاره كتاباً نثرياً بعنوان: (أسواق الذهب) وأرجوزة طويلة هى: [دول العرب وعظماء الإسلام]. إضافة إلى ما اكتشف من شعره بعد وفاته وجمعه العلامة محمد صبرى السربونى تحت عنوان: (الشوقيات المجهولة).

أما القصيدة فهى (مصاير الأيام) من ديوانه [الشوقيات] الجزء الثانى، وهى إحدى قصائده القليلة التى تخرج عن إطار المناسبات؛ والتى خلا فيها الشاعر إلى ذاته(٢) يتأمل، ويكتب بعيداً عن قيود القصر والأغراض الشعرية المفروضة. وقد انطلقت القصيدة معبرة بلا قيود ــ إلا ما يفرضه الشكل التقليدى ـ عن رؤية شاملة لتصاريف الحياة وأقدارها. هذه الأقدار التى عقد لها الشاعر لواء البطولة فى القصيدة، متتبعاً آثارها المنعكسة على (الطفولة البريئة)(٣) تسعى فى أمن وطمأنينة؛ وبخطى مرتجفة أحياناً،

ترصدها عين لا تنام، وتبدأ الخطوات الأولى إلى مقاعد الدرس؛ وتتسع هذه الخطوات على دروب الحياة، تلتقى وتفترق، تجرى وتتعثر؛ تتقدم وتتخلف، تومض آمال وتنطفئ مطامح؛ مطاردة يراقبها الشاعر فى شتى مراحلها بعينى خياله من خلال ذلك المشهد البرئ وتتداخل المراحل إلى أن تتلاشى تلك الملامح كالسراب على اتساع صفحة الفيافى الممتدة .. وبعد رحلة شاقة شائقة.

النص: قراءة وتحليل:

انتقى الشاعر بحر «المتقارب» بإيقاع تفعيلته: [فعولن] وبتدفقها السريع على طول البيت الشعرى، وبتواتر إيقاعها الذى يوحى بالسرعة والتدفق، والاتصال المتلاحق فى الأبيات المدورة - وهى كثيرة في مثل هذا البحر - بشكل مطرد متلاحق يوحى نفسياً بالمطاردة؛ وهى ملائمة لاطراد رحلة الحياة، ومطاردة الأقدار لهؤلاء الصبية فى رحلة الحياة: نحو الشباب فالكهولة فالشيخوخة .. فالموت. وقد يقرأ القارئ أبيات مقطع كامل من القصيدة متصلة متلاحقة - وبلا توقف - مما يوحى بسرعة تدفق الحياة وعدم توقفها. وهو معنى يؤكده الشاعر فى القصيدة .

وقد قسم الشاعر القصيدة إلى ستة مقاطع: الأول، الأبيات (١ - ٢٠) والثانى (٢١ - ٢٤) والثالث (٢٥ - ٣٢) والرابع (٣٣ - ٤٧) الخامس (٤٨ - ٥٦) والسادس (٥٧ - ٦٨) والقصيدة، على هذا التقسيم؛ تضطرب بها بعض الأبيات، وينبغى لبعضها أن تدخل ضمن قسم آخر غير الذى جاءت فيه سياقاً وبناءً وهى ككل القصائد التقليدية كانت تحتاج إلى تكثيف أدق؛ ولو قسا الشاعر عليها قليلاً وحذف بعض زوائدها، لكانت من عيون الشعر العربى، ولكن لنقرأ القصيدة على ما هى عليه، وكما جاءت بتقاسيمها فى ديوان الشاعر، سواء كان هو الذى قسمها، أو فعل ذلك جامعو الديوان؛ فلا شك فيها الكثير من العطاء ونحن هنا، لا نحاول شرحها، إنما نقدم قراءة وإضاءة لعمل شعرى نراه جيداً إن لم نقل متميزاً.

● المقطع الأول (١ ــ ٢٠): بعد هذا المفتتح المدرسى (ألا حبذا..) وهو مناسب ولائق تماماً لافتتاح درس الحياة، وإن كان ثقيلاً إبداعياً؛ وبعد هذا التشبيه ببسمات الحياة وأنفاس الريحان تلك المقدمة التى لا تستغرق سوى أبيات ثلاثة يلتقط الشاعر الخيط الخفى ويبدأ من البيت الرابع رحلة المجهول. يتجلى ذلك فى استعماله (المبنى للمجهول) فى: (يُراح.. ويُغدى) ويمضى الشاعر فى تقديم لوحات قصيرة: الأولى (٤ ـ ٦) القطيع المنحدر نحو المجهول على مشرق الشمس والمغرب. الثانية (٧ ـ ٩) الأفراخ الزغب وهى تحاول النهوض والخطى المتعثرة. وإذا كانت هذه الأفراخ تروض الجناح فى البيت السابع، فلنا أن نرى جناحاً.. آخر فى البيت الثامن لا يؤتمن. وشتان بين الجناحين. وتبدأ جدلية الصور وتداخلها من هذين البيتين حتى تصل على سبيل المثال إلى نقله أخرى من البيت (١٥)

تشول بإبرتها في الشباب

وتقذف بالسم فى الشُيَّب

ويلتقط الشاعر هذا التناقض فى البيت التاسع (العصافير الزغيبة/ المها المعربدة)؛ وكذلك هذا الجرس (المطرب حينا، الزاجر الناهى حينا آخر البيت ١٣)، والأبيات (١٤ ــ ١٦) محاولة لتجسيد الحياة والأقدار فى صورة العقرب. ويستعمل الفعل (تشول) وهو من أقوى الأفعال الدالة على فعل العقرب إذا تأهبت للدغ. يقول المتنبى: (واصفاً الخيل وقد كرت بفوارس يرفعون القنا)

:شوائلَ تشوالَ العقارب بالقنا

على أن هذه العقرب، وهى تشول بإبرتها للشباب، قد تقذف سمها فى الشيوخ. وتلك من المفارقات التى يلتقطها الشاعر ليواصل بحثه فى قانون الحياة...

الأبيات من (١٧ ـ ٢٠) محاولة لاستجلاء المجهول من خلال حقائب الصغار. إنها لا تحوى دفاتر أو كتباً. إنها تضم (الغد المختبى) وكم هى كناية جيدة عن(المجهول) وما يخبؤه المستقبل لهؤلاء (الخليون من تبعات الحياة...)..

● المقطع الثانى: (٢١ ـ ٢٤) فى رأينا أنه يعترض استرسال الشاعر خاصة إذا ما لاحظنا أن المقطع الأول فى (البيت ٢٠) ينتهى بلفظة (الموكب) وأن المقطع الثالث (البيت ٢٥) يبدأ ثانية بلفظة (قطيع) وهو ما يجعل المشهد متصلاً والرؤية متدفقة.

ولكن شوقى ربما أراد فنياً، أن يعمق هذا التضاد بين الحياة بما ساقه من صورها المجهولة ووضوح الصورة فى مشهد هؤلاء الصبية المتجلمين الناعمين البعيدين عما تحوك لهم الأقدار من مصائر. يؤكد ذلك مفردات الأبيات [قشيب الثياب ـ بنان الصبا ـ المخمل المذهب ـ أبهى من الورد تحت الندى ـ الفرع الأهدب ـ إلخ..] .. وربما أراد أن يقطع ـ بلغة السينما ـ السياق بهذا المونتاج الفنى حين يثبت الكاميرا ـ لو صح التعبير ـ على هذا المشهد الجانبى الذى يعترض السياق.. وهو جزء منه أيضاً.

● المقطع الثالث: (٢٥ ـ ٣٢) وفيه تتوهج القصيدة فى أولى خطواتها نحو الذروة. يتناول الشاعر الصورة التى ألم بها إجمالاً فى البيت الرابع [القطيع] ويبدأ فى تفتيت جزئيات الصورة وتغذيتها من خلال اكتشافه قانون التضاد وتعميق المفارقة ورؤيته لثنائية الأشياء، وهذا سر من أسرار الشاعر العظيم أدركه المتنبى مبكراً وعزف على أوتاره طويلاً..

ـ القطيع/ والراعى المستبد، الهراوة القاهرة/ والمستكين والهارب..

ـ الجديب/ المخصب، الظماء/ المرتوية، القى/ ضنٌ، الرقاب المضروبة/ أخرى لم تضرب.

ـ رضا/ ضجر، المستريح/ الناقم المتعب، الحاضرون/ الغيَّب كل هذا

فى إطار تصاريف الحياة ومفارقاتها فى محاولة جادة من الشاعر لاستكناه ما يحيط بها من غموض، وإزاحة ما يكتنفها من خبايا وحجب..

● المقطع الرابع [٣٣ ـ ٤٧] ويبدأ بصيحة الشاعر: [فيا ويحهم!!] وعلى مدى الأبيات [٣٢ ـ ٣٥] يرى الشاعر جدية الحياة وجهامتها تواجه هؤلاء اللاهين اللاعبين، وتمددهم على طاولة التشريح!! ويبدأ الإيقاع السريع ينتظم القصيدة من البيت [٣٦ إلى نهاية المقطع] لتتنامى الرؤية، ويستعمل الشاعر أفعال متلاحقة [دار، فدال، وشب، وجدَّ، وكدَّ، وأوغل، وعادت.. وعُذِّب..إلخ] مع ملاحظة استعمال الشاعر التعقيب بـ (الفاء) و[دار الزمان، فدال الصبا] و[أوغل فى الصعب فالأصعب](٤) ولا ينسى الشاعر رؤيته الثنائية للأشياء، ولا التضاد القائم فى الحياة [نواعم أيامه/ سنين من الدأب المنصب]، [عُذِّب بالعلم طلابه]، [غصُّوا بمنهله الأعذب] ثم يصل إلى جوهر النفس البشرية فى حكمة من غوالى حكم شوقى التى اشتهر بها.

وزهو الأبوة من منجبٍ

يفاخر من ليس بالمنجب

ويذكرنا فى هذا البيت والأبيات التى تليه بحكمة المتنبى الخالدة:

لمن تُطلب الدنيا، إذا لم تُرد بها

سرورَ محبٍ أو إساءة مجرم؟!!

ويختتم الشاعر هذا المقطع بتلك الأبيات الثلاثة [٤٥ ـ ٤٧] التى تعرض لتلك الرؤية الحضارية التى أحسها شوقى وأدركها عن عطاء العقل البشرى، وتكامل الحضارة الإنسانية فى كل مراحلها وفى مختلف عطاءات أبنائها على تباين أجناسهم.

● المقطع الخامس: [٤٨ ـ ٥٦] يحاول شوقى أن يكسر حدة السياق، فلم ينس وظيفته التربوية، شاعراً اجتماعياً، ولم ينس دوره فى إطار مجتمعه

وعصره، فيعترض هذا السياق المتأمل المتدفق بهذه الأبيات التى تتناول [المدرسة] ويأتى حديثه عنها تقليدياً، ويتكئ على خياله لتوليد الصور. فيقارنها بالعتيق ومكة ويثرب، وإن كان البيت (٥٢) بواقعيته وصدقه أقرب إلى النفس وأعذب. على أن الشاعر لا يلبث أن يتخلص من تلك المهمة الثقيلة لينهى المقطع بهذه الأبيات:

وتعرضهم موكباً موكباً

وتسأل عن علم الموكب

دع الحظ يطلع به فى غد

فإنك لم تدر من يجتبى

وددت شخصياً - لو انتهى المقطع عند هذا البيت؛ فالنهاية كما يقولون - مفتوحة؛ والخيال متسع وشاسع أمام المتلقى والقارئ ولكن قاتل الله الشاعر الحكيم فى شوقى لقد جعله يزيد الحكمة الأخيرة وهو مولع بإنهاء مقاطع قصائده بالحكمة. وتلك - أى - الحكمة - إحدى خصائص شعره.

● والمقطع السادس والأخير: الأبيات (٥٧ - ٦٨) هى أبيات المواجهة، تبدأ بالفعل (وخدَّش) ثم (ظفرُ الحياة) هذا الفاعل البغيض ثم تأتى الصياغة الراقية [وغيَّض من بشرها المعجب] وهذه الصياغة شوقية النسيج - كما يقولون - وهى من خصائص شعره الذى يمتاز بالتحكم العجيب في اللغة والدراية بأسرارها وجرسها ودقائق معجمها، بحيث يبدو الشعر عنده صناعة متمكنة خفية تنم عن ثقافة وممارسة خلاقة.

وتستمر المواجهة بين الحياة وأبنائها الذين شبوا عن الطوق. ويتلاشى المرد فى الشيوخ ويبعث الموتى فى الأحياء. ويسرى الشيب حريقاً فى الرؤوس. وتبرز الأنياب والمخالب لتعلن عن شريعة الحياة والقانون الذى اكتشفه الشاعر بعد لأى .. تنقلب الآيات ليغتنى المعدم ويفتقر الثرى..

وليلتهم ـ أى الموت ـ بدين القوم وصحيحهم، ليدب فوقه السقيم المعلول؛ وليكتشف البعض أن ما تعلمه دراسياً غير مجدٍ فى مواجهة الحياة ـ وكأن شوقى هنا يشير من طرف خفى إلى معاصريه، قائلاً إن علم المدرسة ليس وحده هو الناجع المجدى فى هذا الخضم المضطرب ـ ويغيب الرفاق الذين لم نكن نحسب أننا مفارقوهم، ويتوارى عهدنا بهم.. ويشيِّع البيت الأخير ذلك العهد الماضى العذب .. وهؤلاء الرفاق.. الذين..

.... فنوا ثلةً ثلة

فناء السراب على السبسب

وتنتهى القصيدة التى ـ على ما فيها من نظرات صادقة فى الحياة ومصائرها ومن رهافة الحس الإنسانى، وجدة الزاوية وذكاء التناول للموضوع ـ لم تلق ـ على كثرة من تعرض لشعر شوقى ـ من يلتفت إليها دارساً أو ناقداً. وربما جاءها سوء الطالع هذا من ذلك المطلع المدرسى الذى جاء مخالفاً لما عرف عن شوقى من براعة الاستهلال. ذلك المطلع المدرسى الذى لم ينج من يد معلمى النحو والبلاغة فى سنى الدراسة الأولى.

بقى أخيراً أن نلفت النظر إلى تلك النزعة الواقعية والتجريدية التى سيطرت على القصيدة فى وصف الحياة، والنابعة من موقف فكرى وتجربة حكيمة فى مواجهة الحياة، بعيداً عن التفجع والتحسر وإبداء الشكوى والألم فى كل ما عرفناه من شعرنا العربى إزاء موضوع الحياة والتبرم من الأقدار.

●

هوامش:

* في لقاء مع الأستاذ الشاعر حميد سعيد تناول حديثنا الشعر التقليدي وشعر مدرسة الإحياء. وكان لي رأي في شوقي اختلفنا حوله. وقد أشار الشاعر حميد سعيد إلى ذلك في الحوار الذي أجرته معه مجلة (فنون) في عددها الصادر في ٢٥/ ٤/ ٨٥. وكان هذا دافعاً لي أن أكتب عن شوقي وأتناول بعض قصائده، وإنتاجه بالقاء الضوء والتنبيه إلى انجازاته.

١ ـ يضاف إلى هذه الكوكبة اللامعة من فرسان القصيدة العربية، في عصر الإحياء، اسم الشاعر العراقي الكير محمد مهدي الجواهري الذي اعترف لشوقي بالريادة ولم يخف إعجابه به وترسمه خطاه في حديثه بمجلة الطريق الذي أدلى به إلى الناقد الدكتور غالي شكري في أوائل السبعينيات. ويمكن دراسة نتاج الجواهري في ضوء تأثره بشوقي صياغةً واقتفاء معانٍ.. على سبيل المثال قصيدته الشهيرة:

أتعلم أم أنت لا تعلم

بأن (جراح الضحايا فم)

وقصيدة شوقى فى عمر المختار (التى يذكر الجواهرى فى حديثه ذاك إعجابه بها):

ركـــزوا رفـــاتك فى الرمـــال لـواء

يستنهض الوادى صباح مساء

ويقول فيها شوقى:

(جرح يصيح على المدى) وضحية

تتلمس الحـــرية الحـــمـــراء

٢ ـ قليلاً ما خلا شوقى إلى ذاته فى إبداعه، وحينما كان ينأى عن المناسبات التقليدية والتكليفات الإبداعية كان يأتى بالجديد المبتكر. ومن العجيب أن شوقى فى المقدمة التى كتبها للجزء الأول من ديوانه الصادر فى حياته كتب يقول:

«أو لم يكن من الغبن على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبى، مثلاً؛ حياته العالية التى بلغ فيها إلى أقصى الشباب، ثم يموت عن نحو مائتى صحيفة من الشعر، تسعة أعشارها لمدوحيه والعشر الباقى وهو الحكمة والوصف للناس..».

والعجيب هنا أن وعى شوقى بذلك لم يصمد أمام إغراء وظيفته (الشاعر الرسمى) التى كانت حلم الشعراء، بما فيهم حافظ إبراهيم شاعر الشعب كما دُعى وأطلق عليه؛ لقد سلم شوقى بذلك، حين قال بأسف وأسى، فى المقدمة نفسها، عن مفهوم الناس للشعر والشاعر آنذاك:

«والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحاً فى مقام عال، ولا يرون غير شاعر الخديوى صاحب المقام الأسمى فى البلاد..».

ونحن لا نبرر لشوقى طموحه إلى تلك المنزلة، ولكن نبسط الظروف التى عاش فيها؛ ونضيف قائلين: إن شوقى لو خلا إلى ذاته، وأخرج ملاحظته عن المتنبى ووضعها حيز التنفيذ بالنسبة لإبداعه لجنينا منه الكثير لأدبنا العربى.

٣ ـ يعد شوقى الشاعر العربى الوحيد آنذاك الذى اهتم بالطفل والنشء العربى إبداعياً، نعم سبقته وواكبته محاولات مثل قصائد محمد الهراوى، ولكنه شوقياً كان أكثر موهبة وإخلاصاً فقد أدرك أثناء دراسته بفرنسا أهمية أن تكون هناك قصائد للأطفال وعاد متأثراً بحكايات لافونتين؛ وقد صاغ على لسان الحيوانات مجموعة قيمة من القصص والحكايات الشعرية ـ ليس هذا مجال تقويمها ـ ولكنها كانت النواة الأولى لمكتبة الطفل العربى.

٤ ـ العطف أو التعقيب بـ (الفاء) إحدى خصائص أسلوب شوقى وحسبنا هنا أن نشير إلى بعض الأمثلة:

ـ فى قصيدته (بعد المنفى) يصف وصول السفينة إلى ثغر الاسكندرية:

وقيل الثغر،فاتادت، فأرست .·. فكانت من ثراك الحرِّ قابا

ـ فى قصيدته.. كبارالحوادث فى وادى النيل:

قُل لبانٍ بنى فشاد فغالى .·. لم يجز مصر فى الزمان بناءً

ـ فى أبياته فى رثاء الإمام محمد عبده يقول:

هو الدهرُ: ميلادٌ، فشغلٌ؛ فمأتم:

فذكر كما أبقى الصدى ذاهب الصوت

تحولات الشاعر
فى مسرح
صلاح عبد الصبور

إن الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح ...

صلاح عبد الصبور

«.. ظل المسرح الشعرى طموحا يخايلنى سنوات حتى كتبت مسرحيتى «مأساة الحلاج». وكانت لى قبلها تجربة لم تتم فى كتابة مسرحية عن «حرب الجزائر» ولكنى طويت أوراقها لأننى وجدتنى قد وقعت فى أسر شكسبير. اذ خلقت شخصية «هاملتية» . مثقف جزائرى حائر بين القتل العادل والثقافة المتأملة. وقد كتبت هذه المسرحية الناقصة فى بضعة مشاهد، فلما ايقنت من وقوعى تحت عربة شكسبير وبخاصة فى مشهد يأبى فيه المثقف قتل خصمه وهو يصلى . صرفت النظر عنها ..»

هكذا يبدأ صلاح عبد الصبور حديثه عن تجربته فى المسرح الشعرى فى الجزء الأخير من كتابه «حياتى فى الشعر» الصادر عام ١٩٦٩ عن دار الآداب ـ بيروت . ولم تكن مسرحيته المجهضة عن «حرب الجزائر» هى التجربة الوحيدة فى هذا الميدان . بل يحدثنا الشاعر عن محاولته الأولى لاستلهام التراث العربى مسرحيا من خلال قصة «المهلهل بن ربيعة» وكيف وقع ثانية تحت عربة شكسبير (.. فلم أكد أجيل بناءها فى ذهنى حتى رأيت أنى اقترب قربا مميتا من مسرحية «يوليوس قيصر»..)

وانطلق صلاح عبد الصبور يخطو إلى أرض المسرح الشعرى مستلهما التراث العربى التاريخى منتقيا الصوفى الحسين بن منصور الحلاج بطلا لأولى مسرحياته، متوخيا ـ فى وعى ـ أن يفلت من تحت عجلات عربات شكسبير ـ على حد تعبيره ـ (وان كنت لا أدرى هل نجوت من غيرها من العربات ..) (١) .

(١) بعد أن يموت الملك ص ١٦٠ .

ولكن ترى هل يغنى الحذر ؟.. ربما كان الشاعر باعترافه المستطرد هذا يشير بإحساسه الصادق إلى ما تناوله النقاد حول تأثره فى ذلك العمل بشاعر كبير ـ لم ينكر صلاح عبد الصبور طوال حياته تأثره به والاشادة بأثره . فيه ـ وهو ت . س . اليوت فى مسرحيته : (جريمة قتل فى الكاتدرائية) من حيث اختيار كل منهما للبطل (الحلاج / توماس بيكيت) .. وربما من حيث الموضوع و البناء المسرحى أيضا واللغة الشعرية .

توالت بعد (مأساة الحلاج ١٩٦٤) أعمال صلاح عبد الصبور المسرحية : (مسافر ليل ١٩٦٩) ـ ليلى والمجنون ١٩٦٩) ـ (الأميرة تنتظر ١٩٧٠) (بعد أن يموت الملك ١٩٧٣) .

والناظر فى انتاج صلاح عبد الصبور من المسرح الشعرى يلاحظ فى مسرحيتى (ليلى والمجنون) و (بعد أن يموت الملك) ـ أن بطل كل منهما شاعر بل اننا لا نكون مغالين اذا اعتبرنا الحلاج ـ بطل المسرحية الأولى ـ شاعرا أيضا وهو كذلك فعلاً ـ وقد اتخذ صلاح عبد الصبور نفسه من ذلك الصوفى العظيم قناعا .

إذن ليس الحلاج صوفيا فحسب بل شاعر أيضا تؤرقة الكلمة . وصلاح عبد الصبور ينسج المسرحية من فصلين : الكلمة ـ الموت. ولماذا نذهب بعيدا عن رأى صلاح عبد الصبور ونلتمس تفسيرا .. ألم يقل :

(هنا ألقت المسرحية قضية دور الفنان فى المجتمع . وكانت اجابة الحلاج هى أن يتكلم .. ويموت . فليس الحلاج عندى صوفيا فحسب ولكنه شاعر أيضا.. والتجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد . وتلتقيان عند نفس الغاية.. كان عذاب الحلاج طرحا لعذاب المفكرين فى معظم المجتمعات الحديثة . وحيرتهم بين السيف والكلمة، بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصى باطراح مشكلات البشر والإنسان عن كواهلهم هو غايتهم ، وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية عن كواهلهم .

.. وكانت مسرحيتى مأساة الحلاج معبرة عن الإيمان العظيم الذى بقى

لى نقيا لا تشوبة شائبة.. وهو الإيمان بالكلمة ..)

●●●

يأتى الشاعر ـ بلا قناع ـ فى مسرحية (ليلى والمجنون) ليمثل حضورا أقوى وأشد .. ورغم عجزه وحصاره يتدفق صوته شلالا منذرا بالخطر .

يا أهل مدينتنا

هذا قولى : انفجروا أو موتوا

ان الشاعر فى (ليلى والمجنون) يظل هائما بليلاء ـ ومن السخرية ان يختار له المؤلف اسم (سعيد !!) ـ أنه يظل على هامش الحياة. متهما بالنظر ـ مجرد النظر ـ إلى المستقبل يغازل الثورة ويتغنى لها .. لم يتجاوز (الغناء) إلى (الفعل) ولم يحقق شيئا لليلاه التى انتظرته طويلا ليتخطى حاجز العجز . ظل يتغنى هو . وظلت هى سابحة فى وهم الانتظار حتى اقتنصها (حسام) الانتهازى . فما كان على الشاعر الا أن ينتظر القادم من بعده ليخلص ليلاه من الشركس مكتفيا بإرسال رسائله إلى أنبيائه القادمين.

فى الوقت الذى تسقط فيه (ليلى) ويخون (حسام) يثور (حسان) فى اندفاع . وتختار (سلوى) الدير : (أول ما خطر ببالى حين احترق العالم فى قريتنا دير أذهب كى اطرق بابه..) انه الهروب من مواجهة العالم المحترق .

ويسدل الستار على الشاعر وهو يستل من جيبه قصاصة من الورق ضمنها رسالته الأخيرة إلى (لنبى الذى يحمل سيفا)

يا سيدنا القادم من بعدى

أنا أصغر من ينتظرونك فى شوق محموم

لا مهنة لى .. اذ أنى الآن نزيل السجن

متهما بالنظر إلى المستقبل

يأتى الصوت نزيفا مهزوما .. مدانا مدينا .. وفى حاشية الرسالة يدعوه سعيد ان يحمل سيفه .. ويظل يردد :

أنا .. لا

أنا وقت مفقود بين الوقتين

عمر مفقود بين الماضى والمستقبل

أنا .. أنا أنتظر القادم

ان (الحلاج) المصلوب جعل (سعيد) الشاعر فى «ليلى والمجنون» يطلب من القادم من بعده الا ينسى سيفه . ويأتى الشاعر فى (بعد أن يموت الملك) ليحقق تلك النبوءة. تحول مزماره إلى سيف يرفعه فى وجه الجلاد . يفقأ به عينة. إنه يتخطى بذلك دور المغنى «سعيد» ، ودور المصلوب الحلاج. فإذا اعتبرنا الشاعر فى «مأساة الحلاج» داعيا ومصلحا ، وسعيدا فى «ليلى والمجنون» نبيا قعيدا منهزما ، فاننا نرى الشاعر فى (بعد أن يموت الملك) قادرا على الدفاع عن الحلم . مسئولا عن تحقيقه . جديرا بأن تعقد عليه آمال وآمال . انه لا يتخلى عن الملكة ويفر بها بعيدا عن الموت . يتجاوز القول إلى الفعل فى مواجهته للجلاد . بل ينتصر عليه رغم ضعف سلاحه أمام قوة الجلاد الغاشم .

لم يكن الشاعر الا جزءا من البلاط المتهرىء. ولم يكن دوره يتعدى تلقين محظيات الملك شعرا يتغنين به فى خلوته معهن . والملك يمن عليه أنه يأويه ويطعمه . والمليكان واهمان يحلمان بطفل لا يأتى. ويداعبان سرابا لا يتحقق. وتفيق الملكة على موت الملك. وتتسول طفلا من حاشية لا تجيد غير الوهم والملق . يرن صدى السؤال (هل تعطينى طفلا؟) ويعجز الوزير ، والقاضى، والمؤرخ وتصل عيون الملكة إلى الشاعر .. ليهمس :

فلتعبرنى عينك يامولاتى ..

أنا مثلك لا يرضينى هذا المشهد

كلماتى يا مولاتى لا تصنع طفلا

لكنى لا أملك إلا كلماتى

انها بذرة العجز الكامنة ، الإرادة المشلوله (عند سعيد) لكن الملكة التى يبدو أنها قد عرفت قدر اختيارها .(.. وكانت أكثر إيجابية من ليلى) .

انك فما يبدو ستكون صديقى ..

ويكاشف الشاعر مليكته أنه شاهدها بجوار النهر قبل الملك.. وينسلان بعيدا عن القصر الخرب .. وبعيدا عن الموت قريبا من الحياة.. البلاط لا زال يعيش فى وهم عودة الملك . الذى ينبعث من جثته صوت موهوم «أبغى الملكة جنبى.» وحين يرسل البلاط لإعادة الملكة كى تتمدد إلى جوار الملك المسجى يدافع الشاعر عن الحياة. عن المستقبل الذى تحلم به الملكة فى صورة طفل. يخرج مزماره (الذى هو رمز لغناء الشاعر وصوته) ويصرع الجلاد . وتهلل الملكة لفروسية الشاعر . وتعانق فيه حلمها الذى أوشك على التحقق.

إن دور الشاعر فى «بعد أن يموت الملك» لا يقف عند الحلم . بل يتخطاه إلى تحقيق هذا (الوهم) ويكون الشاعر أداة لإنجازه (كواقع فى صورة طفل يهديه الشاعر للملكة..) . كان من الممكن أن ينتهى دور الشاعر هنا ولكن صلاح عبد الصبور فى الفصل الثالث من (بعد أن يموت الملك) يعرض علينا حلولا ثلاثة يسعى الشاعر خلالها لإثبات حقه وحق ملكيته وابنه فى استعادة العرش المفقود . يتعامل الشاعر فى نبل وتسامح مع الحل الأول (شكوى الاقدار) فلا يسمح باقتسام الملكة بين الموت والحياة. وهو حل سخر منه المؤلف وأوسعه تهكما بلسان الراويات الثلاث المشتركات فى العرض . أما الحل الثانى (الانتظار) ففيه يجىء المستقبل فى هيئة ابن العشرين. طفل الأمس . ولد الشاعر والملكة ويهدم أركان القصر الخربة ويطرد منه البوم والبلاط المسترخى والمسجى فى انتظار عودة الملك من (هاديس) .. بعد أن يتفتت التاج بين أصابع الشاب الثائر (وهو وجه آخر من وجوه الشاعر عند صلاح عبد الصبور) .

ان ثلاثا من مسرحيات صلاح عبد الصبور تحتفل بدور الشاعر فى المجتمع.. بل إنها المسرحيات الثلاث الأطول لديه(★) .

وقف الشاعر مصلوبا على كلمته فى (مأساة الحلاج).

هل عاقبنى ربى فى روحى ويقينى

اذ أخفى عنى نوره

أم عن عينى حجبته غيوم الألفاظ المشتبهه

والأفكار المشتبهه

هل أرفع صوتى أم أرفع سيفى؟ ماذا أختار؟

أو سجينا مهزوما فى (ليلى والمجنون) :

رجل فى ثوب مهرج مخروم ومعلق فى عقله سلك

تضغط يعلو، تضغط يهبط

طبعا فى الأحوال العادية يهبط

لكن لا يسقط ابدا أو يخرج من برواز السلك

إلا أنه بعد رحلة خصبة شاقة.. وحين اختار السيف توجته الملكة فى (بعد أن يموت الملك) :

تابعىَ الفانىَ فىِ حبى

الناسج لى أحلام المستقبل

المتغنى بالصبح الأجمل

الصبح الأجمل..

●●●

إنها تحولات الشاعر فى مسرح صلاح عبد الصبور؛ أو رحلته لاكتشاف دوره فى الحياة .. ويالها من رحلة شاقة مضنية !!

---

* توفى الشاعر صلاح عبد الصبور وترك فى أوراقة بعد رحيله تخطيطاً لمسرحية شعرية كتب منها فصلاً وأكثر من مشهد. وقد اختار (عنتره) الفارس الجاهلى بطلاً لها. وهو شاعر أيضاً .

مظاهرة السيدات:

الحس الشعبي عند

حافظ إبراهيم

لم تكد الحرب الأولى تضع أوزارها؛ حتى هبَّ المصريون فى الثامن من مارس ١٩١٩ يطالبون الإنجليز بالجلاء عن مصر . فى ذلك اليوم انطلقت شرارة الثورة بمجموعة من المظاهرات قادها الطلبة والمحامون وأصحاب الحوانيت وصغار التجار. ولمدة أسبوع استمرت المظاهرات والإضطرابات والامتناع عن الحضور إلى المحاكم والمكاتب ودواوين الحكومة ؛ ثم مالبثت أن انضمت جموع العمال والمثقفين وأقاموا المتاريس فى الشوارع وحفروا الخنادق دفاعاً عن الأحياء الشعبية: واستخدموا الحجارة والعصى والأدوات الحادة فى مواجهة جنود الاحتلال ـ كما يروى المؤرخ الكبير عبد الرحمن الرافعى ـ واندلع لهيب الثورة ليعم مصر كلها فهوجمت القطارات العسكرية وقطعت المواصلات ودُمرت مخازن قوات الاحتلال . وكانت الوحدة الوطنية بين المسلمين والأقباط شارةً بارزة على صدر تلك الثورة. على أن العلامة الفارقة فى تاريخ مصر الاجتماعى والسياسى هى خروج المرأة المصرية السافر ـ فى ذلك الحين المحافظ ـ لتشارك فى ملحمة النضال. انطلقت النساء فى هذه المظاهرات .. وتعرضت لهن قوات الاحتلال العسكرية وجاء صوت شاعرنا فى قصيدته (مظاهرة السيدات) .. ليسجل لنا هذا الجانب من لوحات ثورة ١٩١٩ .

مظاهرة السيدات

خرج الغوانى يحتجـ ـن؛ ورحت ارقب جمعهنه

فإذا بهن تخذن من سود الثياب شعار هنه

فطلعن مثل كــــواكب يسطعن فى وسط الدجـنه
وأخذن يجتزن الـطريـ ـق ودار(سـعد) قـصـدهـنه
يمشين فى كنف الـوقا ر، وقد أبـنً شـــعورهنه
وإذا بجـيش مقـبل والخـيل مطـلقـة الأعـــنه
وإذا الجنود سـيوفها قد صـوبت لنحــــورهنه
واذا المـدافـع والبـنا دق والصـوارم والاســـنة
والخيل والفرسان قد ضـربت نطـاقاً حـولهنه
والورد والريـحان فى ذاك النهــار سـلاحـهنه
فتطاحن الجيشان سا عات .. تشـيب لـها الأجـنه
فتضعضع النسوان والنســــوان لـيـس لـهـن مُنَّه ..
ثم انـهزمن .. مـشتا ت الشمل نحـو قصـورهنه
فليهنأ الجيش الفخو ر بنصـره .. وبكسـرهـنه
فكانمـا الألمـان . قد لبسـوا الــبراقع بينهــنه
وأتوا بـ (هندنبرج) مخـ ـتفيا بمصر .. يقـودهـنه
فـلذاك خــافوا باســـــهن .. وأشـفقوا مـن كـيدهنه

النص المختار للشاعر حافظ إبراهيم ؛ الملقب بشاعر النيل ؛ والمولود من قبيل المصادفة فى (ذهبية) وهى (عوامة) صغيرة كانت ترسو على شاطىء النيل فى صعيد مصر ، وكان يسكنها أبوه، أحد المهندسين المشرفين على الرى فى قناطر (ديروط). ولد حافظ إبراهيم حوالى عام ١٨٧٢؛ إذ لم يُعرف تاريخ ميلاده بالتحديد ؛ وقد توصل دارسوه إلى تحديد هذا التاريخ من سجل خدمته فى (دار الكتب المصرية) ؛ التى عين رئيساً للقسم الأدبى بها ؛ فى الفترة من ١٩١١ إلى أن أحيل إلى المعاش فى الشهر الثانى من عام ١٩٣٢ قبل حوالى خمسة شهور من وفاته التى كانت فى ١٩٣٢/٧/٣١ .

فى الرابعة من عمره توفى والده؛ فانتقل إلى القاهرة مع والدته، ليعيشا فى كنف خاله. الذى ألحقه بالتعليم الابتدائى. وحين نقل خاله للعمل بـ (طنطا) انتقلت الأسرة معه ؛ وهناك التحق حافظ بـ (المعهد الأحمدى) ومن هنا بدأت علاقته القوية والوثيقة باللغة. وبدأ يحفظ جيد الشعر ويسمُر به بين أصدقائه ولم ترق حياة حافظ لخاله؛ ذلك أنه أهمل دراسته ولم يكملها، فبرم به؛ وسرعان ما بادله حافظ الملل. وانتهت صفحة من حياته ببيتين تركهما لخاله؛ ينمان عن الألم المشوب بالسخرية؛ وهى السمة التى تطالعنا فى النص المختار، كما تفصحان عن غيظ مكتوم اكتسى قناع التهكم.. وأخيراً فى الشطر الأخير منهما ذلك الحس الشعبى الذي كان سمة مميزة فى شعر حافظ طوال حياته.. ترك حافظ لخاله هذين البيتين:

ثقلت عليك مؤونتى ... إنى أراها واهيه
فافرح.. فإنى ذاهب ... متوجه فى داهيه

طوى حافظ خلفه صفحة من حياته، وودع مكتب المحاماة الذي التحق بالعمل به فى طنطا واستقبلته القاهرة.. وبدأ اسمه يتردد في منتديات الأدب ومجالسه، تلك التى عجت بها القاهرة في أعقاب الثورة العرابية وقد يستهلك منا الكثير من الوقت أن نتقصي حياة حافظ المتقلبة فى تلك الفترة؛ والتى كانت نقيضاً لحياة معاصره ومنافسة (شرقى)؛ ولكن من الضروري ألا نغفل الإشارة الى التحاقه بالكلية الحربية ، وصدامه مع ضابطه الإنجليزى فى السودان. وتسريحه من الخدمة بعد ذلك. ليعود إلى القاهرة ليواجه الفراغ ورقة الحال. وليجد مجالسها ومنتدياتها ترحب بشاعريته وظرفه .

فى هذه المنتديات تعرف إلى الشيخ محمد عبده وصار أحد مريديه؛ كما تعرف إلى وجوه الثقافة والأدب والسياسة فى مصر كأحمد لطفى السيد وسعد زغلول وقاسم أمين ومصطفى كامل وغيرهم. وساعده أحمد حشمت باشا؛ ناظر المعارف؛ على أن يجد وظيفة فى دار الكتب، تلك الوظيفة التى أنقذته مادياً واجتماعياً؛ وإن تكن حدَّت من انطلاقته شاعراً معبراً عن آمال وطموحات مجتمعه؛ ذلك أنه حرص على تلك الوظيفة حرصاً شديداً. فلم يقل من الشعر ما يُغضب به أحداً من ذوى السلطان؛ كما كان يفعل قبل تقلده لها. فهو كما يقول أحمد أمين فى مقدمة ديوانه : [.. كان فى شعره سجل الأحداث] و [كان يقف موقف الصحافة الوطنية والخطباء الوطنين وقادة

الرأى الاجتماعيين] ..و [ميزة حافظ الكبرى أنه تبلورت فى شعره آمال أمته.. أولاً؛ وآمال الشعب العربى .. ثانيا..]..

هكذا كانت وظيفة حافظ الشاعر.. ولكن الشاعر بعد تعيينه فى دار الكتب ينشر ـ على سبيل المثال ـ قصيدة (مظاهرة السيدات) التى نتناولها بالتحليل؛ فى منشور بدون توقيع خلال الثورة. وبعد مرور عشر سنوات ، وفى عام ١٩٢٩ ينشرها فى الصحف باسمه، بعد أن أمن عاقبة نشرها؛ ويروى الأستاذ أحمد أمين أنه حثَّه على نشر قصيدته [قد مر عام يا سعاد وعام..] والتى هاجم فيها وزارة إسماعيل صدقى؛ فأبى حتى أن يحتفظ بنسخة منها.. قائلاً: (أنى أخاف السجن.. ولست أحتمله..) . ومن اللافت للنظر ، ومن المؤسف معاً أن يطالع القارىء هذه القصيدة الثائرة فى ديوان الشاعر الجزء الثانى؛ تحت عنوان (فى شؤون مصر السياسية) وقد قُدِّم لها بكلمات جاء فيها [قالها فى عهد وزارة اسماعيل صدقى وقد نظمها حافظ بعد إحالته إلى المعاش سنة ١٩٣٢ وكانت تبلغ مائتى بيت.. لم نعثر منها إلا على هذه الأبيات..] ثم تأتى القصيدة فإذا هى أحد عشر بيتاً. ولا غرو فالشاعر نفسه خاف أن يحتفظ بنسخة منها !!

● ● ●

لم تكن المعركة بين دعاة السفور وأنصار الحجاب قد خمد أوارها بعد حين انطلقت النساء ـ سافرات ـ فى ثورة ١٩١٩ لتحسم تلك المعركة، ويلتقط حافظ إبراهيم هذا الملمح فى قصيدته (مظاهرة السيدات) وفى بساطة ومباشرة يحشد لنا الشاعر مجموعة من الصور المكسُوَّة بغلالة شفافة من السخرية . يتخير لها الشاعر إيقاع مجزوء بحر الكامل بسلاسة موسيقاه.

خرج الغوانى يحتجـ ـن؛ ورحت أرقب جمعهنه
فإذا بهن تخذن من سود الثياب شعارهنه
فطلعن مثل كواكب يسطعن وسط الدجنه
وأخذن يجتزن الطريق ودار (سعد) قصدهنه
يمشين فى كنف الوقا ر؛ وقد أبَنَّ شعورهنه

ويتخيَّر الشاعر بحذق ومهارة روى (النون) الملحقة بالضمير (هن) العائد على السيدات.. ليتأكد مع نهاية كل بيت أن بطولة القصيدة معقودة للنساء.. وأن (هن) أى السيدات المغزل الذى تدور حوله خيوط القصيدة.. ويلتقط فى ذكاء مجموعة من المتناقضات يسجل بها الفارقة وقبل أن نشرع فى رصد تلك الثنائيات المتضادة نلفت النظر إلى فعلىْ : (خرج) و (أرقب) فى البيت الأول. يبدأ الشاعر القصيدة بالفعل (خرج) . وهو فعل لتقرير حدث الخروج الذى تم. حافظ إبراهيم لا يعول كثيراً على ما يسميه البلاغيون (براعة الاستهلال) وهو يقتحم الحدث اقتحاما . وهو فى هذا على النقيض من شوقى الذى كان يتأنق فى مطالع قصائده ويولع بالتصريع . والفعل الثانى (أرقب) فعل سلبى فى مواجهة خروج الغوانى الحدث الإيجابى. وحين يحرص الشاعر على أن يكون فى وسط الأحداث بقوله و (رحت) تكون إدانته لنفسه، وللرجال ، وكأنما هذا الاعتراف يأتى فى محاولته لتطهير النفس. إنه حرصه على الوظيفة جعله يقف عند حد (المراقبة) فى وقت (خروج) النساء. وقديما قيل [أذل الحرص أعناق الرجال] .

ولنلاحظ أيضاً أنه يطلق فى البيت الأول لفظ (الغوانى) على السيدات، وهو هنا موفق غاية التوفيق، ونختلف هنا مع الأديب عبد الرحمن فهمى فى دراسته (مفاهيم شعرية عند حافظ إبراهيم) حيث يرى : [أن لفظ «الغوانى» غير دقيق فى وصف السيدات اللاتى خرجن متظاهرات. فهن لسن غوانى بأى مقياس من مقاييس القدماء والمحدثين.][1] ويرى أن اللفظ موفق من حيث رنين الموسيقى. ويعزو اختيار الشاعر له إلى هذا السبب. اختلافنا مع هذا الرأى إنما يأتى من هذه الإشارة الذكية فى استخدام الشاعر لهذا اللفظ (الغوانى) دالاً على السيدات.. فلعله من طرف خفى أراد أن يحيلنا إلى تراثنا العربى.. وإلى قول شاعر (المرأة) العربى عمر بن أبى ربيعة :

كتب القتل والقتال علينا   وعلى الغانيات جر الذيول

فالسيدات الغانيات اللاتى كتب عليهن جر الذيول .. يخرجن للقتال.. هذا ما يريد أن يقوله حافظ باختياره لفظ (الغوانى) ..

الغواني يطلعن في ظلمة الموقف الحالك كواكب ساطعة .. تشبيه متوارث وتقليدي يذكرنا بأبيات أبي نواس (يا قمراً أبرزه مأتم ،، الخ) هؤلاء النساء يمشين في كنف الوقار مسفرات عن وجوهن وشعورهن . ولا ننسى أن المجتمع آنذاك تضطرم فيه النخوة والغيرة .. حتى السيدات خرجن.. وأبنَّ عن شعورهن .. ياللجرأة!! ثم تأتي بقية القصيدة وفيها يصف حافظ تلك المواجهة غير المتكافئة بين الغواني وجنود الاحتلال.. ويلتقط حافظ الثنائيات المتضادة : أولاً (النساء في مواجهة الرجال) وثانياً (النساء السافرات العزلاوات في مواجهة الجنود المدججين بالأسلحة) ويؤكد ذلك بمجموعة من الألفاظ والتراكيب الأسلوبية [يمشين في كنف الوقار/ والخيل مطلقة الأعنه]؛ [المدافع والبنادق المصوبة للنحور/ الورد والريحان هو السلاح المضاد] ثم يستعمل (إذا الفجائية) في ثلاثة أبيات متتالية :

وإذا بجيش مقبل والخيل مطلقة الأعنه
وإذا الجنود سيوفها قد صُوِّبت لنحورهنه
وإذا المدافع والبنا دق والصوارم والأسنة

وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى المعركة الحامية الوطيس فيوجزها ساخراً في هذا البيت :

وتطاحن (الجيشان) سا عات تشيب لها الأجنة

التهكم في كلمة (الجيشان) يقوده إلى المدلول الشعبي في لفظة (النسوان) في البيت التالي :

وتضعضع النسوان والنسـ ـوان ليس لهن منه

الحس الشعبي عند حافظ يقوده إلى هذه اللفظة (النسوان) دالاً على السيدات اللائي كُنَّ (الغواني) عندما خرجن في البيت الأول، وهُنَّ (نسوان) بلامُنَّه أي بلا قوة عندما انهزمن وتضعضعن.. وهن عُدن مشتتات الشمل إلى قصورهن ولكن حافظ (المراقب) يثأر لهن ساخراً :

فليهنأ الجيش الفخو ر، بنصره .. وبكسرهنه
فكأنما الألمان قد لبسوا البراقع بينهنه

فــلذاك خافوا بأســهـــــــن ، وأشـفـقوا من كيدهـتـه

ولا يغفل حافظ هنا ثنائية أخرى : [الألمان والإنجليز] ومواجهتهما فى الحرب العظمى فيشير إلى منازلة القائد الألمانى (هندنبرج) للإنجليز ساخراً منهم. ولا يتخلى الحس الساخر عن حافظ حتى البيت الأخير. ولننظر صياغته لعبارة [.. وأشفقوا من كيدهنه] .. وإلى ما فيها من موروث دينى وشعبى .

●●●

يعتبر حافظ إبراهيم؛ مع زميليه : أحمد شوقى وخليل مطران من ركائز مدرسة الإحياء فى الشعر العربى الحديث . وقد تقاسموا المكانة والألقاب، حظى حافظ بلقب (شاعر النيل) وبايع شوقى بإمارة الشعر وحاز مطران لقب (شاعر القطرين) وإذا كان مطران أكثرهم محاولة فى مجال التجديد فإن حافظ بديباجته الشعرية أكثرهم محافظة وأجزلهم عبارة؛ كما أكد دارسوه .

يتجلى ذلك فى مفهومة لوظيفة الشعر ورؤيته لهذا الفن. فهو (سجل الأحداث) كمل يقول أحمد أمين . إذ لم يترك حافظ مناسبة قومية أو وطنية أو اجتماعية إلا وأسهم بقصيدة فى إحيائها . والمتصفح لديوانه يجده مقسماً بنمطية محبطة حول: (السياسات الاجتماعيات ـ الإخوانيات) وما إلى ذلك من أغراض تقليدية. بل إن دراسة أجراها أحمد طاهر حسين حول (المعجم الشعرى عند حافظ إبراهيم) خلُصت إحصائياً إلى : [.. أن المدائح والتهانى شغلت ١٥٤٦ بيتاً؛ والمراثى ١٣٧٨ بيتاً؛ والسياسيات ١١٤١ بيتاً؛ والاجتماعيات ٨٠٢ بيتاً من مجموع أشعاره البالغة ٥٨٤٢ بيتاً شعرياً..]..(٣)

ولذا تطالعنا فى قصائده عناوين مثل : [دار رعاية الأطفال؛ ملجأ الأيتام؛ افتتاح مدرسة البنات؛ دعوة إلى الإحسان؛ حريق ميت غمر .. الخ].. إذن فالشاعر عند حافظ إبراهيم (مصلح اجتماعى) حيناً؛ و (نفير يدعو الأمة إلى اليقظة) حيناً آخر .. وهو فى ذلك لا يخرج عن فهم مدرسة الإحياء لدور فن الشعر؛ وفى عيهم لجانب من رسالته.

●●●

تتجلى فى النص المختار روح حافظ المرحة وحسه الساخر، وهى سمة تتناثر فى ثنايا شعره؛ وينفرد بها عن نظيره شوقى ، الذى ذهب مذهب الجد فى قصائدة فعنى بعبقرية الصياغة؛ ولم تظهر سمة التهكم إلا فى قصائده التى صاغها للأطفال على ألسنة الحيوان، واذا ندت منه السخرية فإنما يأتيها فى وقار الحكيم كقوله فى قصيدة (مشروع ٢٨ فبراير) :

يا فاتح القدس خلِّ السيف ناحية ليس الصليب حديدا كان بل خشبا

وتأتى سخريته أحيانا متوخية الحجة والمنطق كما فى قصيدته: (توت عنخ آمون) :

أمن سرق الخليفة وهو حى يعف عن الملوك مكفنينا ؟؟

فإذا أردنا أن ننتخب من شعر حافظ ما يدلل على شيوع هذه الروح؛ وتلك السمة فى شعره أعيتنا وفرة النماذج ؛ وقريباً من النص المختار، ننتقى من قصيدته (استقبال السيرغورست) عند مجيئه إلى مصر معتمداً للدولة الإنجليزية خلفاً للورد كرومر؛ صاحب مأساة دنشواى؛ يقول ساخراً من تولية الإنجليزية لـ (دنلوب) مشرفاً على سياسة التعليم فى مصر؛ وكانوا يعلنون أنه من العباقرة فى هذا المجال :

هَبوا (دنلوبَ) أرحبَكم جنانا	**وأقدركم على نزع الحقود**
وأغلى من (غلادستون) رأيا	**وأحكم من فلاسفة الهنود**
فإنا لا نطيق له جواراً	**وقد أودى بنا أوكاد يودى**
بحمد الله .. مُلككمُ كبير	**وأنتم أهل مرحمة وجود**
خذوه فأمتعوا شعبا سوانا	**بهذا الفضل والعلم المفيد !!**

لقد غلبت على شعر حافظ إبراهيم تلك الروح الشعبية المفعمة بمرارة الألم الممزوج بالسخرية . ومنذ أن تنقل الشاعر بين المجالس والمنتديات؛ تلك التى انعكس أثرها عليه أسلوبياً. وهو يتقاسم مع جمهوره تلك الروح . وقد حرص حافظ أن يكون أميناً على هذا الجمهور .. ومعه . مستعيراً أسلوبه وأدواته؛ وروحه أيضاً .. يقول محمود تيمور فى كتابه (دراسات فى القصة

والمسرح) إنه كان حريصاً على شهود المحافل لتى يلقى فيها شاعر النيل حافظ إبراهيم (قصائدة الشعبية) ـ هكذا يصفها تيمور ـ ويضيف «لم يكن جمهور حافظ من المثقفين خاصة . وإنما كان خليطاً من طبقات الشعب. ولست أنسى حفلاً شعبياً شهدته في حديقة الأزبكية لذلك العهد، أنشد حافظ فيه إحدى روائعه. وكان بين جمهور السامعين كثيرون من «ذوى الجلابيب» وهم يطربون للشعر . ويهتاجون للإنشاد ويصيحون فى تهلل وإعجاب ..»

ربما كان مثل هذا النص يفسر تلك (الروح الشعبية) فى شعر حافظ؛ كما يفسر أيضاً ورود الكثير من الألفاظ ـ غير العربية ـ أو العامية التى تتداولها الألسن فى حياتنا اليومية خلال شعره . وربما عد ذلك جناية للجمهور على الشاعر .. أسلوبياً .. بقدر ما أثرى وأشاع روحاً نابضه بالحيوية فى المعنى.

●●●

لم يبعد حافظ بشخصيته الشاعرة كثيراً عن شخصيته فى الحياة العامة بل ربما تطابقت الشخصيتان تطابقاً مذهلاً. واتحد (الوجه) مع (القناع)، الوجه الإنسانى بالقناع الفنى. بحيث أصبح من الصعب تمييز أحدهما على الآخر. فقد كانت سخرية حافظ اللاذعة فى حياته مثلما هى فى شعره؛ ولعل تلك الحادثة له مع خليل مطران تؤكد ذلك .

فقد نما إلى علم خليل مطران أن رئيس الوزارة آنذاك توعده وتهدده فثار الشاعر لكرامته ونظم أبياتاً مطلعها :

أنا لا أهاب .. ولا أرجًّى　　　فرسى مهيأة؛ وسرجى

وحين لقيه حافظ إبراهيم قال له : «أى فرس ؟.. وأى سرج .. ؟؟!!»

يا أخى قل :

« كتفى مهيأة .. وخُرجى .. »

لقد كان حافظ إبراهيم واحداً من مجموعة من ظرفاء هذا العصر ، نذكر منهم عبد العزيز البشرى؛ وإمام العبد؛ ومحمد المويلحى وغيرهم ممن

قال فيهم حافظ :

فكم لنا من مجلس طيب يشتاقه (هارون) أو (جعفر)
نلعب باللفظ كما نشتهى ونضمر المعنى .. فلا يظهر
ونصدر النكتة محبوكة عن غيرنا فى الحسن لا تصدر

وقد أجاد حافظ إبراهيم توظيف (النكتة المحبوكة) و (المفارقة اللاذعة) فى شعره؛ والاجتماعى منه خاصة .. فى قصيدته (الحث على تعضيد مشروع الجامعة) يقف داعياً إلى اصلاح المجتمع بنشر العلم .وقد ارتفعت الأصوات آنذاك بإنشاء جامعة أهلية وأنشد حافظ قصيدة طويلة فى حفل أقيم لهذا الغرض عام ١٩٠٨، يحث سراة القوم ألا يقتصر دعمهم للمشروع على الكلمات والخطب .. إنما يدعوهم إلى ردم الهوة بين (القول) و (الفعل) ويلتقط هذه الصورة الساخرة من البيئة الشعبية التى عاش وفياً لها :

ودونكم مثلا أوشكت أضربه
فيكم ؛ وفى مصر،إن صدقا،وإن كذبا:
سمعت أن امرءاً قد كان يألفه
كلب ؛ فعاشا على الإخلاص واصطحبا
فمر يوما به ؛ والجوع ينهبه
نهبا؛ فلم يبق إلا الجلد والعصبا
فظل يبكى عليه حين أبصره
يزول ضعفاً؛ ويقضى نحبه سغبا
يبكى عليه وفى يمناه أرغفة
لو شامها جائع من فرسخ وثبا ..

فقــــال قــــوم؛ وقــد رقـــوا لذى ألــم

يبكــى؛ وذى ألـــم يستقبل العطبا :

ما خـطب ذا الكلب؟ قال : الجوع يخطفه

منــى ..، وينشب فيه الناب مغتصبا

قـالوا ـ وقـد أبصروا الرغفان زاهـية ـ :

هــذا الدواء .. فــهل عـالجته .. فـأبى ؟

أجابهـم؛ ودواعـى الشـح قـد ضربت

بين الصديقين، مـن فـرط القلـى، حجبا

لـذلك الحـد لـم تبلـغ مــودتنا

أمـا كفى أن يرانــى اليــوم منتحبا ؟؟

وذى دموعى على الخـــدين جارية

حـــزنا؛ وهـــذا فــؤادى يرتعى لهبا

أقسمـــت بالله إن كـــانت مـودتنا

كـصـاحب الكـلب ؛ ساء الأمـر منقلبا

أعـيذكـم أن تكــونوا مثله، فنرى

منكم بكـــاء؛ ولا نلقـــى لكـم دأبا ..

إن تقـرضوا الله فـى أوطـانكم ، فلكم

أجـــر المجاهـد .. طـوبى للذى اكتتبا

● ● ●

---

(١) مفـاهيم شعرية عند حافظ / عبدالرحمن فهمي: مجلة فصول / شوقى وحافظ/ جـ٢ / المجلد الثالث ـ العدد الثانى ١٩٨٣ ـ صـ ٦٩ .

(٢) المعجم الشعرى عند حافظ / أحمد طاهر حسين : المصدر نفسه صـ ٢٩.

الحس الساخر
فى شعر
صلاح عبد الصبور

فى مقال بعنوان «كتابان تعلمت منهما» ضمن سلسلة مقالات نشرها الشاعر الراحل تحت عنوان «مشارف الخمسين» بمجلة الدوحة القطرية، كتب صلاح عبد الصبور عن تأثره بأبى العلاء المعرى: (.. وحين قرأت أبا العلاء محا من فؤادى كل ما عداه. فكأنه ختم عليه ألا يحل به سواه. وأدركت أنى لو عشت فى زمانه لحرصت على أن أكون أحد تلاميذه أو خدامه. أقرب إليه طعامه؛ وأقوده فى مشيته، وأميط الأذى عن ثوبه. ولعلى أجنى لقاء ذلك علماً أو أدباً أو خلقاً..)[1].

ولقد صحب الشاعر الراحل أبا العلاء زمناً طويلاً، وأدمن النظر فى آثاره ولزومياته، وظلت الطبعة القديمة التى اقتناها من اللزوميات تدعوه من حين لآخر وتغريه بالرجوع إليها، (.. كثيراً ما أعود إلى أبى العلاء عندما ينتابنى الحنين إلى صوته الوادع الكسير..)[2].

وقد كان عطاء أبى العلاء قيماً ووفيراً، أخذ منه الشاعر فيما أخذ ذلك الولع بالحكمة، وغذا فيه أبو العلاء نزعة التأمل حتى غزته هموم كونية صبغت شعره فى جانب كبير منه بطابع فلسفى؛ وتسلل الحزن إلى قصائده سافراً حينا أو تحت قناع شفيف من التهكم الساخر حيناً آخر.

والدارس لآثار صلاح عبد الصبور الشعرية، وبعض كتاباته النثرية، لابد أن تستوقفه أو تسترعى انتباهه تلك الروح النقادة النثرية الساخرة،

التى يعلق بها من حين لآخر على موقف أو حدث بما يشكل رؤية فكرية فى قالب شعرى نافذ حتى يطالعنا أحياناً بفكاهةٍ عارضه فإنها تكون «فكاهة أسيانة» على حد تعبيره؛ إذ إن هذه الفكاهة ليست بقصد الإضحاك، بل تتجاوز ذلك إلى ما تثيره من تفكير يبعث على المقارنة والتصحيح والتأمل؛ إنها فكاهة تكد الذهن، وتطلقه من ركوده وتبعث فيه جمرة التساؤل الملمون؛ إنه فى ذلك يضع نفسه على أرضية أستاذه المعرى الذى يقول عنه عمر فروخ:

(.. والمعرى قدير فى التهكم والنقد مما يجعله أقرب إلى الأدباء منه إلى الفلاسفة. ويكاد يكون هذا التهكم شائعاً فى اكثر ازومياته. وأكثر تهكم المعرى على العادات السائدة والعقائد الموروثة. وعلى رجال السياسة والإدارة؛ ولم ينجُ منه واضعو الشرائع..)[٣].

●●●

حين نحاول تقصى روح التهكم الساخر فى شعر صلاح عبد الصبور تطالعنا نماذج كثيرة من (فكاهاته الأسيانة).. فى ديوانه الأول (الناس فى بلادى) نجد هذا البيت الساخر:

وفى الجحيم دُحرجت روح فلان

نجد تلك الفكاهة الدامعة تعقيباً على هذا (الفلان) الذى:

بنى فلان واعتلى وشيد القلاع

وأربعون غرفة قد ملئت بالذهب اللماع

وفى مساء واهن الأصداء جاءه عزريل

يحمل بين إصبعيه دفتراً صغيرا

ومد عزريل عصاه

بسر حرفىْ «كن». بسر لفظ «كان»

... وفى الجحيم دُحرجت روح فلان [٤]

إنها نهاية المطاف؛ إن استعمال الفعل (دحرج) وبناءه للمجهول، وذلك التنكير الساخر باستعمال لفظ (فلان) الذى شيد وبنى دُحرجت روحه إلى الجحيم فى لحظة مصيرية أرادتها المشيئة الإلهية، شئ يبعث فى النفوس ابتساماً شاحباً!!

وإذا كان الشاعر في ديوانه الثانى «أقول لكم» يسخر من الوعاظ مثيرى الدموع ببضاعتهم المشجية - إذا كان يسخر منهم بتعبير دارج:

وقفت أمامكم بالسوق كى أحيا، وأحييكم

لا أبكى، وأبكيكم

وما غَنيتُ بالموتى لأصنع من جماجمهم

عمامة وعظ.

- إذا كان هنا يسخر بأسلوب مباشر وصورة شائعة، فإنه فى موضع آخر من القصيدة نفسها والديوان نفسه يتخذ من أساليب بلاغية، كالكناية والتورية، أداة للتفنن فى إبداء موقفه المتهكم الساخر فى مقطع (من انا)(٥) يقول:

وأعلم أنكم كرماء

وأنكمُ ستغتفرون لى التقصير.. ما كنت أبا الطيب

ولم أرهب كهذا الفارس العملاق أن أقتنص المعنى

ولست أنا الحكيم رهين محبسه بلا أربِ

(لأنى لو قعدت بمحبسى لقضيت من سغب)

ولست أنا الأمير يعيش فى قصر بحضن النيل

يناغيه مغنيه

وملعقة من الذهب الصريح تطل من فيه

لن نقف عند البيت (لأني لو قعدت بمحبسي لقضيت من سغب)؛ فالتهكم الذي فيه لا يخفى. ولكن لا أستطيع الفكاك من فكرةٍ ملحاح لا أستطيع أن أقرأ هذه الأبيات إلا في ضوئها، وهي تلقي إشعاعاً على (الأسلوب الفني للسخرية) في هذاالموضع.. لا أظن أن صلاح عبد الصبور يقصد (بالفارس العملاق) في البيت الثالث إلا العقاد. وهو يوري فلا يقصد حكيم المعرة حين يقول (الحكيم رهين محبسه)، بل يعني أستاذنا الدكتور طه حسين ذلك أن أمير الشعراء أحمد شوقي ومحمد عبد الوهاب هما المقصودان بالأبيات الأخيرة في هذا المقطع. يقودني إلى هذا التفسير أن شوقي كان خصماً قوياً لصلاح عبد الصبور في معركة الشعر الجديد التي احتدمت في أوائل الستينيات، كان شوقي خصماً بما أرساه ورسخه من عمود الشعر الكلاسيكي. إنه على حد تعبير صلاح عبد الصبور (معبد شوقي الذي كانت قوائمه من الحجر الصوان)(٦). فإذا كان صلاح عبد الصبور في معركته التي قاتل فيها ببسالة يعرض بشوقي الذي توفي سنة ١٩٣٢ فما يمنعه من أن يعرض بهذين العملاقين اللذين تصدى له أولهما وأنكره ثانيهما؟

هذه القصيدة، التي نحن بصددها، وردت في ديوان (أقول لكم)، الصادر عام ١٩٦١، أي في إبان المعركة بينه وبين العقاد وكان الموقف بينهما شديد اللدادة.

يقول صلاح عبد الصبور: (لقد تبادلنا الكتابة العقاد وأنا ـ على صفحات الصحف، وكان يصطنع في الرد على لهجة السخرية والتهوين من شأن خصمه. أما في المحافل الأدبية فقد كان يصر على عدم وجودي كشاعر، وكنت أتلقى هذه المبادرة ضاحكاً. ولا أريد أن أفسد صورته في نفسي..)(٧).

أما عن الموقف بينه بين وبين الدكتور طه حسين فقد كان.. (كنت تلميذ طه حسين في الجامعة، وكان من خصاله ـ يرحمه الله ـ أن يقرب إليه من

يهمسون فى أذنه. وقد همس أحدهم فى أذنه حين كتبت بعد سنوات من تخرجى كتابى (ماذا يبقى منهم للتاريخ) أننى هاجمته فى هذا الكتاب. ولما كان رحمه الله «مستطيعاً بغيره» ـ كما قال أبو العلاء المعرى ـ فإنه لم يتحقق من صحة ما همس به أحدهم فى أذنه. وظلت علاقاتنا بين التجاهل والمجاملة حتى مات..)[8].

من هنا، والموقف هكذا بين هؤلاء الأقطاب، نرى أن الفارس العملاق المقصود فى هذا المقطع هو العقاد، وليس أبا الطيب كما يتبادر للوهلة الأولى.

وما دام أسلوب العقاد ـ رحمه الله ـ التهوين والإقلال من الخصم فليوجعه الشاعر المجدد بعدم النص على اسمه، مستعملاً الأساليب البلاغية من كناية وتورية، وليضم إليه شوقياً وطه حسين، ما دام الأخير يتجاهله. ولنلاحظ حديثه عن العملاقين وما به من روح تشبه إلى حد كبير ما يترقرق خلال النص الشعرى الذى أوردناه. والذى يختتمه الشاعر بسخرية. وكأنه يصرخ بهم (خذونى معكم إلى قمة المجد.. والتاريخ):

وقفت أمامكم بالسوق يا أهلى

شفيعى انتمو للشيخ، هذا الأبد المرهوب

لكى يحفظ فى واعية الأيام

اسما سانجاً للغاية

يجنب (الفارس العملاق)

والشيخ الضرير

وحامل الراية

وإذا كانت السخرية هنا معبرة عن موقف الشاعر الفكرى فى معركته مع هؤلاء العمالقة، فإنه يطيب لصلاح عبد الصبور فى موقف آخر أن يعرض

بشوقى، ساخراً من صياغته وفكره وبيته الرومانسى المشهور، مؤكداً تجاوز إيقاع الحياة المواز لهذا الملل الرتيب،

نظرة فـابتـسـامـة فـسـلام

فكلام فـمـوعـد فلقـاء

فى تهكم فنى - إن صح هذا التعبير - يسخر صلاح عبد الصبور من هذه التضاريس الغرامية فى علاقة الحب:

الحب يا رفيقتى قد كان

فى أول الزمان

يخضع للترتيب والحسبان

«نظرة. فابتسامة، فسلام

فكلام، فموعد، فلقاء.

اليوم يا عجائب الزمان

قد يلتقى فى الحب عاشقان

من قبل أن يبتسما(٩)

فى ديوانه الثالث «أحلام الفارس القديم» يتخذ النضج الفنى عند الشاعر شكل قصيدة القناع التى كانت مدخل الشاعر إلى عالم الدراما الشعرية، على حد تعبيره (١٠) وفى قصيدة «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» نرى صورة فلسفية ساخرة لهذا (الملك المجنون) الذى سقط من حالق كما يسقط البهلوان من قمة الكون فى الشبكة)(١١). ولعل روح التهكم تتجلى أوضح ما تكون فى المقطع الخامس من هذه القصيدة. الذى يبدأ على هذا النحو:(١٢)

مات الملك الغازى

مات الملك الصالح

صاحت أبواق مدينتنا صيحاً ملهوفاً

وقف الشعراء أمام الباب صفوفاً

وتدحرجت الأبيات ألوفاً

تبكى الملك الطاهر حتى فى الموت

وتمجد أسماء خليفته الملك العادل

ليست هناك صورة تفيض بالسخرية والتنديد بالامتهان مثل صورة هؤلاء الشعراء وقوفاً أمام الباب الملكى صفوفاً. وثانية تأتى اللفظة المضحكة (وتدحرجت) لتعبر عن قيمة هذا الشعر ونوعيته. ويستمر هذا المقطع الساخر إلى أن تتملل أفاعى الملل فى نفس الملك العجيب:

ما أضجر هذى القافية الميمية

لن يسكت هذا الشاعر حتى يفنى قافية الميم

●●●

لقد تقصى كثير من الدارسين تأثير أبى العلاء فى فكر صلاح عبد الصبور وشعره وكلهم حاصرتهم الروح الجادة وصرامة الفكر لدى الشاعرين، يقول د. لويس عوض (١٣):

(.. كذلك يشترك صلاح عبد الصبور والمعرى فى اعتبار حادث الميلاد النكبة الأولى، إذا كان حادث الموت هو النكبة الثانية،حين يقول المعرى عن ميلاده إنه جناية (هذا جناه أبى علىّ/ وما جنيت على أحد). ولكن بينما نجد أن المعرى يبنى تتشاؤمه على أسباب موضوعية، صحيحة أو باطلة. منها حقيقة الزوال، ومنها سوء ظنه بطبيعة الإنسان ودوافعه ونوازعه ومنها

تشككه فى إمكان اليقين، نجد أن صلاح عبد الصبور يبنى تشاؤمه على شئ آخر يختلف عن ذلك كل الاختلاف؛ يبنى تشاؤمه على امتناع (الوصول) أو على ما يمكن أن نسميه الطلاق البائن بين الأرض والسماء..)

ولم يلتفت الدارسون إلى أن هذه الروح التشاؤمية التى سرت فى شعر صلاح عبد الصبور، تأثراً بأبى العلاء، تسرب معها هذا الحس الساخر الذى كان يتمتع به حكيم المعرة، بل إننا نرى ظلالاً من أبياته مثل:

إذا كان جسمى للتراب أكيلة

فكيف يسر النفس أنى بادن؟

أو:

يدٌ بخمس مئينٍ عسجدٍ فديت

ما بالها قطعت فى نصف دينار

أو:

زيادة الجسم عنَّت جسم حامله

إلى التراب. وزادت حافراً تعبا

هذه الروح نجدها فى شعر صلاح عبد الصبور، وهى وإن تسربت إلى الشاعر من خلال إعجابه المتزايد باللزوميات وشغفه بقراءتها، إلا أنها غنتها خبرة ثقافية وحياتية عكست عليها الكثير من روح الدعابة عند شاعرنا الراحل.

إن قراءة سريعة لقصيدة حكاية المغنى الحزين (١٤) بشكلها المتقاطع وعناوينها الفرعية المتداخلة، ومحاولة الشاعر المخلصة لخلق شكل درامى - إلى حد ما - لقصيدته تلك؛ إن قراءة سريعة لمثل هذه القصيدة تضعنا على أعتاب (الكوميديا السوداء) عند صلاح عبد الصبور، تلك التى بلغت ذروتها فى مسرحية «مسافر ليل».. يقف الشاعر فى هذه القصيدة مغنيا حزيناً بين

يدى: (عصبة الأماجد. الأشاوس. الأحامد، الأحاسن) ولا يخفى ما في صيغة هذا الجمع، وما فى تلك الصفات، من استخفاف، يرد هذا فى مقطع بعنوان (عود إلى ما جرى فى ذلك المساء)، يبلغ الشاعر فيه ذروة التهكم والسخرية والاستخفاف يقول

فى ذلك المساء

يا سادتى الأماجد، الأشاوس، الأحامد، الأحاسن

يا زينة المدائن

يا أنجم السارى

مفرقين فى البلاط تزدادون روعةً وحسناً

....

فإن تجمعتم

فنور كل كوكب يخامر النور الذى يبثه رفيقه

ولا يذوب فيه

(أقولها صدقاً، ولا أزيد فيه..)

.....

الله ما أعظمكم، وما أرقكم، وما

أنبلكم، وما أشجعكم؛ وما

أخبركم بالخيل والطعان والضراب والكمائن

والفتح والتعمير والتدمير والتحبير والتسطير

والتفكير والتخريب والتجريب والتدريب والألحان

والأوزان والألوان والبناء والغناء والنساء

والشراء والكراء والعلوم والفنون واللغات والسمات..

وباختصار

أنتم هدية السماء للتراب الآدمى،

نحن حفنة الأموات

وشارة على اقتدار الله أن يخلق أمثالأ من الفانين

«ليس على الله بمستنكر

أن يجمع العالم فى عشرين»

....

أقولها صدقا. ولا أزيد فيه

أقسم بالموتى الذين يخبشون تحت جلدى

....

القارئ لهذا المقطع من القصيدة يحس بأزمة هذا المغنى الحزين الذى يرى الحقيقة ولا يعبر إلا بضدها مؤكداً أنه (يقولها صدقاً!! ولا يزيد فيه) صيغة ما أعظم ما أفعل ما أنبل.. ثم هذا التداعى الموسيقى الصوتى (التعمير ـ التدمير ـ التحبير ـ التسطير)، (التخريب ـ التجريب ـ التدريب... إلخ).

ثم هذه السخرية الذكية من خلال بيت أبى نواس الشهير وتضمينه تضميناً جديداً (١٥) .

إن أزمة المغنى الحزين، التى تجلت فى المقطع الأخير (اعتراف تأخر عن أوانه):

كنت أحس سادتى الفرسان

أنكمو أكفان

وكان هذا سر حزنى

هى الوجه الآخر للعملة. وليس التهكم والسخرية والاستخفاف إلا قناعاً شفيفاً (لحزنٍ لا يفنى ولا يستحدث..) وهو التهكم نفسه الذى يطالعنا عند أبى العلاء، والذى يقول عنه عمر فروخ (١٦).

(.. على أن هذا التهكم ليس من الهزل والتعريض، بل من الإصابة فى المقارنة بين الصحيح وغير الصحيح، وبين المعقول وغير المعقول؛ وتهكمه لايبعث على الضحك بل على التفكير. إنه الحقيقة المرة نفسها، مسوقة فى قالب شعرى، ولا ريب فى أن فهم تهكمه يحتاج إلى ثقافة وإطلاع حتى تدرك موضع النكتة منه..).

●●●

فى مسرح شيكسبير تطالعنا صورٌ شتى لبلاط الأمراء والملوك بما فيها من إغراءات ودسائس وأحقاد وطموحات وتردد، فى (هملت) و(الملك لير) و(ماكبث). وكم هى قاتمة تلك الصورة، وفى شعر صلاح عبد الصبور ومسرحه نرى نقيضها. إن البلاط ورجاله هنا يثيران السخرية والفكاهة التى تدمى (ذكاء القلب المتألم)؛ فهو يتهكم دائماً على البلاط ورجاله. فى «حكاية المغنى الحزين» يقول على لسان المغنى:

وموقفى يا سادتى فى آخر الممر

أربعة نحن من الصحاب

مهرج البلاط والمؤرخ الرسميُّ والعراف، والمغنى

وكلنا بدون أسماء ولا سيوف

وكلنا مؤجر بالقطعة

ونستعير ثوبنا المذهب الأطراف

من خزنة السلطان

وبيننا صداقة عميقة كالفجوة [١٧]

وفى مذكرات الملك عجيب بن الخصيب»:

قصر أبى فى غابة التنين

يضج بالمنافقين والمحاربين والمؤدبين [١٨]

ومن هؤلاء «الرسام» عشيق الملكة؛ والشاعر الذى لن يسكت حتى يفني قافية الميم. ولنا وقفة ـ بعد قليل ـ عند البلاط فى مسرحيته (بعد أن يموت الملك..).

ويقودنا ذلك إلى الحس الساخر فى مسرح صلاح عبد الصبور ولما كان (المسرح لا يكتب إلا شعراً..) [١٩] ـ على حد تعبير الشاعر؛ و(الشعر هو صاحب الحق الوحيد فى المسرح..) [٢٠] فقد جاءت (مأساة الحلاج) مسرحية الشاعر الأولى، معبرة عن الإيمان العظيم بالكلمة، طارحة خلال عرضها لعذاب الحلاج، عذاب المفكرين وحيرتهم بين السيف والكلمة. وعلى الرغم من أن المسرحية مأساة تنتهى بصلب الصوفى العظيم، إلا أننا من خلال بعض مواقفها نتعرف على ذلك الحس الساخر الذى يعمق الإحساس بثقل المأساة، ويعرى من خلال التناقض الحاد بين الساخر والحزين فى نفس الشاعر تلك المرارة التى تخلفها هذه المحاكمة الطاغية فى ختام المسرحية.

فى المنظر الأول من المسرحية يلتقى التاجر والفلاح والواعظ فى ساحة من ساحات بغداد. وبعد تسكع قصير يقفون أمام الشيخ المصلوب ويدفعهم الفضول إلى سؤال المارة عن قصته. ولكل منهم وجهة نظره فى الإفادة من الإجابة[٢١] :

التـاجـر: نعم، فقد يكون أمره حكاية طريفة
أقصها لزوجتى حين أعود في المساء
فهى تحب أطباق الحديث فى موائد العشاء

الفـلاح: أما أنا فإننى فضولى بطبعى
كأننى قعيدة بلهاء
وكلما نويت أن أكف عن فضولى
يغلبنى طبعى على تطبعى

الـواعـظ: وحبذا لو كان فى حكايته
موعظة وعبرة
فإن ذهنى مجدب عن ابتكار قصةٍ ملائمة
تشد لهفة الجمهور
أجعلها فى الجمعة القادمة
موعظتى فى مسجد المنصور

هؤلاء الثلاثة يدفع بهم الشاعر إلى المسرح من آن لآخر معلقين فى برود وحماقة لا تخلو من دلالة الإدانة. بل إن الشاعر يسخر من خلالهم بتلك النماذج على شاكلتهم مديناً مواقفهم. إنهم لا يختلفون عن السواد الأعظم الذى قال فيه شوقى بإجمال: (خلق السواد مضللاً وجهولاً)، والذى يسخر منه صلاح عبد الصبور ومن روح القطيع حين يقول على لسان المجموعة:

المجموعة: صفُّونا صفاً صفا
الأجهر صوتاً والأطول
وضعوه فى الصف الأول
ذو الصوت الخافت والمتوانى

وضعوه فى الصف الثانى
أعطوا كلا منا ديناراً من ذهب قانى
قالوا: صيحوا.. زنديق كافر
صحنا: زنديق.. كافر
قالوا: صيحوا فليقتل، إنا نحمل دمه فى رقبتنا
صحنا: فليقتل إنا نحمل دمه فى رقبتنا
قالوا: امضوا.. فمضينا
الأجهر صوتاً والأطول
يمضى فى الصف الأول
ذو الصوت الخافت والمتوانى
يمضى فى الصف الثانى

وفى المنظر الثالث من الفصل الأول، وبعد ثرثرة ولغط من الثلاثى: التاجر والفلاح والواعظ، وحين يظهر الحلاج بندائه: إلى إلى يا غرباء (٢٣) يتساءل التاجر: من هذا الشيخ:

الفلاح: يهدينا - فيما يزعم - لله
شيخ مجذوب كم نلقى أمثاله
فى سوق الشحاذين
التاجر: هيا نذهب
فلقد خلفت ابنى فى دكانى
وهو ضعيف العقل
إن جاءته جارية حسناء
أعطاها ما قيمته خمس قطع
بثلاث أو أربع
الفلاح: وأنا قد بعت الحنطة في السوق اليوم

وأريد العودة لعيالى فى ظاهر بغداد
بالمال سليما قبل الليل
لو أبطأت لقادتنى رجلاى
للخمارة، حيث أذيب نقودى
فى كأس، أو أدفنها فى تكة سروال

لا تخلو هذه الأبيات من تهكم وسخرية وهنا، وبذكاء شديد، يلتقط الشاعر هذه الفكاهة ويصعدها دراميا، فيقول على لسان الواعظ:

الواعظ: **جازاك الله فما قلته**
قد ألهمنى عظة الأسبوع القادم
ما أحلاها من موعظة مسبوكة
عن فلاح باع الحنطة فى السوق
أغواه الشيطان
فزنا بالمال.. وعاد ليلقى الصبية جوعى
فبكى.. و..
سيلهمنى الله الباقى
وساجعل عبرتها ونهايتها:
احذر كيد النسوان

بل إننا نرى ذروة هذه المأساة تتجسد فى موقف عابر أثناء وجود الحلاج فى السجن، فالحلاج يستصرخ ربه:

الحلاج: نوراً يا صاحب هذا البيت
السجين
الثانى: اطلب من حارسنا الطيب مصباحاً أو شمعه [٢٤]

.... ثم تأتى المحاكمة الهزلية التى لا نطيل فى الوقوف عندها أو سردها، ولكن نذكر القارئ بحوار أبى عمر الحمادى وابن سليمان فى صدر المنظر الثانى من الفصل الثانى. ولعل ما بهذا المنظر من حس ساخر وتهكم هو الذى حدا بناقد مثل جلال العشرى إلى أن يقول:

(إننا نشهد فى هذا المنظر الأخير محاكمة يسودها الطابع التراجيكوميدى بحق. تراجيديا إنسان يموت، ومهزلة قضاة يجدلون من أحكام الشرع حبل المشنقة. إنهم يزيفون العدل، ويشوهون وجه الحق، ويعبثون بعقول العامة، ولا هم لهم إلا مرضاة السلطان..) (٢٥).

●●●

فى «ليلى والمجنون» يتهكم «حسان» على أفكار «سعيد»(٣٦):

حسان: ستظل مريضاً بالأسلوب إلى أن تدهم هذا البلد
المنكوب كارثة لا أسلوب لها
ولقد ننسى عندئذ حين توزع ريح الكارثة
المجنونة
نار النكبة كبطاقات الأعياد
أن تنقذ بضع قصاصات من شعرك
ولقد تتوسد كومته قدما الجلاد
وهو يدحرج فى أسلوب همجى
هذا الرأس العامر بالأسلوب

وهكذا يعود فيستخدم الفعل (يدحرج)، ويأتى التعليق الساخر أو الدعابة ذات الدلالة مرة ثانية من زياد، (حيث يتحدثون عن خشبة المسرح):

سـعـيـد: لكنى لا أرضى يا أستاذ
فأنا لم أعلُ الخشبة قط
زيـــاد: لا تفزع..
فستدخل فيها حين تموت
أو تعلوها إذ تشنق

ولن نتقصى في المسرحية ـ حتى لا نطيل ـ تلك المواضع التى تنم عن روح نقادة ساخرة، ولكنا نكتفى بأن نشير إلى الأسلوب الساخر الذى صاغ به الشاعر (الخبر النثرى) الذى يقرأه زياد فى جريدة من الجرائد (٢٨)، ودلالة هذا الخبر وتعليق الأستاذ عليه. كذلك لا يفوتنا أن نلم سريعاً بتلك الحوارية بين زياد وسعيد فى بداية المنظر الثانى فى الفصل الثانى من المسرحية. بعد أن يترنم سعيد ببيت إليوت:

حسـان: ما معناه
سـعـيـد: معناه أن العاهرة العصرية
تحشو نصف الرأس الأعلى بالحذلقة البراقة
كى تعلى من قيمة نصف الجسم الأسفل
معناه أيضا
زيـــاد: أنا لم نصبح عصريين إلى الآن
حتى فى العهر

●●●

أما «مسافر ليل» و«الأميرة تنتظر» (٢٩) ـ وقد ظهرا معاً فى طبعة واحدة ـ فقد قال عنهما الدكتور لويس عوض: ما بين المسرحيتين وحدة من نوع ما: وحدة فى المنهج والأسلوب، ووحدة فى اللحظة الشعرية أو فى (الجو)، برغم أن إحداهما ملهاة والأخرى مأساة. ثم يقول ـ وهذا ما يعنينا

هنا ـ «فصلاح عبد الصبور يعبس حين يضحك، وهو أيضاً قادر على الضحك وسط ظلام المآسى(٣٠)».

ولن نقف عند مسافر ليل، فهى كلها كوميديا سوداء. إن عامل التذاكر (علوان بن زهوان بن سلطان) عشرى السترة هو الإسكندر وهتلر وجونسون الذى يواجه عبده بن عبد الله أبو عابد وعباد من أسرة عبدون؛ ويالها من مواجهة تبعث على الأسى والسخرية.

نكتفى ـ ونحن نعرض لهذه المسرحية ـ أن نثبت صدر التذييل الذى كتبه الشاعر عن معالجته لها . يقول صلاح عبد الصبور:

[.. لو كان لى أن أخرج هذه المسرحية ـ وهذا فرض سأعود إليه فيما بعد ـ لقدمتها فى إطار من (الفارْس). إذ إننى أريد للمتفرج أن يخشى عامل التذاكر ضاحكا، وأن يشفق على الراكب ضاحكاً، وأن يحب الراوى ويزدريه ضاحكاً كذلك:

.. فلست أريد في هذه المسرحية أن أقدم أشخاصاً بقاماتهم الصحيحة السليمة، ولكنى أريد أن أقدم نماذج من البشرية. واتخاذ النموذج أساساً للعمل المسرحى يعنى درجة من التجريد. تماماً مثل الفكاهة أو النكتة، حين تجعل محورها نموذجاً يواجه نموذجاً آخر فتكشف بهذا التجريد لب التناقض] (٣١) ..

رأينا كيف استطاع صلاح عبد الصبور بحسه الساخر أن يبتدع (الفكاهة الأسيانة) من خلال الموقف المسرحى أو الدعابة العابرة ذات الدلالة المؤثرة، كموقف السجين والحلاج، وتعليقات التاجر والواعظ والفلاح. أو سخرية زياد وحسان وسعيد. وفى شعره ومسرحه تطالعنا أحياناً صور كاريكاتورية للعالم من خلال أقنعة. فمنذ أن كتب قصيدة «الظل والصليب» جاء فيها:

ورءوس الناس على جثث الحيوانات

ورءوس الحيوانات على جثث الناس (٣٢)

- كتب بعد ذلك قصيدة (القناع) التى يرى فيها العالم من خلال حلم الملك عجيب بن الخصيب مرة:

حين رأيت رأى العين طائراً برأس قرد

وحين أراد أن يقول كلمة نهق

كان له ذيل حمار

....

رأيت فى المنام أننى أقود عربة

تجرها ست من المهارى

تجوب بى الوديان والصحارى

وفجاة تحولت خيولها قطاطاً (٢٣) ..

إلى آخر الحلم.

أو من خلال الصوفى بشر الحافى مرة ثانية:

كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف على الإنسان الكركى

فمشى بينهما الإنسان الثعلب

عجباً .. زور الإنسان الكركى فى فك الإنسان الثعلب

نزل السوق الإسان الكلب (٢٤) ..

على أن هذا العالم أقرب إلى الكاريكاتير فى تصويره منه إلى الكابوس. ويتجلى في قصيدته «حديث فى مقهى»:

أمضى عندئذ أتسكع فى الطرقات

أتبع أجساد النسوة

أتخيل هذا الردف يفارق موضعه ويسير على شقيه

حتى يتعلق فى هذا الظهر

أو هذا النهد يطير ليعلو هذا الخصر

(وأعيد بناء الكون) [٣٥] ..

إنه تشكيل جديد، يولع به الشاعر حين يريد (إعادة بناء الكون) سأماً منه وملأً، لا يخفى ما فى هذا التعبير من استخفاف وتندر.

وهذا التشكيل الكاريكاتورى يدعونا أن نقف عند بعض الشخصيات فى مسرح صلاح عبد الصبور، إنه يجيد رسم شخصيات مسرحه بعامة، ويتفنن فى حذق بالغ فى استظهار أبعاد شخصياته المرحة بصفة خاصة. إننا نستطع أن نرى أنماطاً ونماذج في شعر صلاح عبد الصبور ومسرحه. تصادفنا فى شخصيات (الشاعر، والدراويش والمنافق، والجلاد، والملك، والخياط ... إلخ).

ويكفينا هنا أن نستدل على قدرته على رسم أبعاد الشخصية المرحة بنموذج الخياط فى مسرحيته (بعد أن يموت الملك)؛ وقد كان الشاعر الراحل يعتز بهذه الشخصية التى ابتدعها ويعجب برسمه لها:

الخياط: دلونى يا سادتى نجوم المجد

هل أنا في حلم أو في يقظة

هل أنا حقاً في حضرة مولانا البدر المتجسد

تنهل عينى من رائق أنواره

ها أنذا أقرص نفسى كى أتأكد

لكن النور يعشى عينى الذاهلتين

الملك (مبتسماً): عندئذٍ فلتصفع نفسك

فلعلك تتأكد

أو دعنى أصفعك أنا

الخـيـاط (مقرباً وجهه): مولاى .. أكرم هذا الخد!

ثم يقدم الخياط لمولاه قطعة مخمل:

الخـيـاط: مولاى.. أرسل لى صهرى خياط أمير بلاد الغرب
قطعة مخمل. ما كدت أراها حتى.. آه
كان لقاء يا مولاى .. أحسست بقلبى فى أضلاعى
يتوثب
ومددت يدى فى ولهٍ كى أتلمسها لمس النسمة
للأغصان
حين استرخت فوق الزغب الناعم كفاى
الراعشتان
داهمنى تيار الرعدة يتغلغل فى جسدى المتلهبْ.
ثم تدفق شئ فى أطرافى كالدم حين تحركه الحمى
وتفتح باطنها فى خجل لملامستى الحذرة
إذ نبضت فى كفى شعيرات دافئة تتمدد تحت
الزغب الأشهب
فاشتدت بى الرعدة وانبهرت أنفاسى الحذرة
ملت إليها لأقبلها، فانكمشت، وهى تقول:
أنا بكر لم ألتف على ساقىْ بشرى من قبل.

المـلـك: أو هذا ما قالته القطعة؟

الخـيـاط: هذا ما سمعته أذناى، وحقك يا مولاى
عندئذ قلت لها:
إنك أعلى قدراً من أن تلتفى فى ساقىْ بشرى
مخلوق من طين ودماء

لا يأتلف النور سوى بالنور الوضاء
وسأحملك لمولانا البدر الأنور
وجمت عندئذ، وارتعد الزغب الناعم فى استحياء

الملـــــك: وجمت!

الخـيـــاط: أو حقك يا مولاى، هذا ما كان
وجمت واهتز الهدب الوسنان
ثم أجابت في صوت خجلان:
لكن مولانا ذو تاريخ مروى فى العشق
وأنا ساذجة لا أعرف شيئاً من ألعاب الخلان
قلت لها: لا تخشى شيئاً، ودعى لى هذا الشان
سيداعبك اليوم مقص الفن
يتحسس أطرافك، ويميل على وسطك
حتى يتدور عطفاك، ويبرز ما تحت الجلد الناعم
من وهج العرق
فانسابت عندئذ فى أقدامى وهى تقول:
شكلنى أرجوك
حتى يحظى جسمى المشتاق، وقلبى المنهوك
بملامسة الغالى فى العشاق
إذ توشك أن تمزقنى الأشواق.
لكنى جئت بها بكراً ساذجة يا مولاى
إن راقتكم فاعهد لى برعايتها حتى تنضج فى
بضعة أيام

الملـــــك: المهنة خياط
واللهجة لهجة نخاس أو قواد (٣٦) .

إن هذه الشخصية المنافقة تنضم إلي بلاط متعفن يجمع المؤرخ والقاضى، والشاعر الذى يلقن المحظيات أناشيد العشق الملكية ، والوزير، والمنادى، وكلها شخصيات تثير طوال الفصل الأول من المسرحية ذلك الضحك المرير، الذى يفجره القاضى أبو عمر الحمادى وهو على منصة القضاء وبين يدى العدالة حين يخاطب ابن سليمان:

أحكى لك قصة
بالأمس لقيت صديقى القاضى الهروى
وهو كما تعلم رجل مغرور بقريحته وذكائه
فسألته:
«ما أجدى ما يطعن من طعن عن الطعن»
فاحتار ولم يفهم
فأعدت القول لكى لا تبقى للقاضى حجة
«ما أجدى ما يطعن من طعن عن الطعن»
فتبلد وتحمحم
كحصان ابن زبيبة عنتر (٣٧) ..

إنه إحدى النماذج التى يتهكم عليها ومن خلالها الشاعر الراحل وينتقد بسخرية عادات ومواقف لا تنجو من بصيرته النافذة أو روحه الساخرة الناقدة.

●●●

ولم تكن هذه الروح الساخرة لتسرى فى شعر الشاعر دون نثره فكثيراً ما تصادفنا في عباراته النثرية، بل إننا نجده فى سلسلة «مشارف الخمسين»، تحت عنوان (جماعة الضحك القديم)، يرسم صورة شخصية فذة

لصديقه إبراهيم السروجى. ونجد فى هذه القطعة النثرية روحاً أقرب إلى روح المازنى وأسلوبه فى رسم مثل هذه الشخصيات (٣٨) :

(كان أول من قدمنى إلى عالم الضحك العقلى الصافى هو إبراهيم السروجى عليه ألف رحمة وسلام. وربما كان لا يعرف السروجى حق المعرفة إلا أنا، وعديد من الموتى، وقليل من الأحياء، كان إبراهيم السروجى أحد أعلام المدينة، بخفة ظله وحياته التى يختلط هزلها بجدها؛ أما نحن فقد عرفناه كما كان ينبغى له أن يعرف.

كنت فى الخامسة عشرة من عمرى، وكان مسعاى إليه فى دكانه، حيث كان يعمل فى صناعة السروج لحمير الريف وأحصنة عربات الحنطور التى كانت هى «تاكسيات» ذلك الزمان. وكانت النكتة الأثيرة لإبراهيم حين يهل عليه أحدنا هى أن يقول:

«قوم لا خد مقاسك واصنع لك جاكته»

كان إبراهيم السروجى لا يعمل فى دكانه إلا ساعة أو بعض ساعة. ثم ما يلبث أن يدركه الملل،فيمد يديه إلى كتاب مطوى تحت أداة صناعته من الجلد والخيش، ويقرأ فيه حتى يهل عليه واحد من أتباعه. وفى دكان إبراهيم السروجى سمعت لأول مرة أسماء نيتشه وشوبنهاور وجون ستيورات مل ... إلخ..).

على أنه مما يلفت النظر في شعر صلاح عبد الصبور موقفه من الحكمة وسخريته منها وتهكمه على مريديها. فهو في قصيدة (أقول لكم) سيموت من سغب لو قعد إليها فى محبسه.

وفى قصيدة موت فلاح (٣٩) :

لم يكن كدأبنا يلغط بالفلسفة الميتة
لأنه لا يجد الوقتا

وفى «ليلى والمجنون» يسخر من أسلوب الحكمة والعنعنات، حيث يقول زياد:

زيـــــــاد: عنى، عن أمى، عن جدى يرحمه الله

قال: مـــن نـــــام فشـــف فمـــات

مـات شـهيداً. وتحـول فـى أعطاف الجنة مصطبة

يتكئ عليها رضوان [٤٠] .

وعلى لسان زياد أيضاً فى حديثه عن والده:

زيـــــــاد: لكنى ما كنت أطيق الصبر

إذ كنت ذكياً ـ من يومى ـ

أتوقع ما سيبعثره من در

وخصوصاً إن عاوده داء كان يـعاوده مرات خمسا

فى اليوم

حـــنـــان: ما اسم الداء؟

زيـــــــاد: داء الحكمة [٤١] .

إن التأمل والحكمة أفسدت أيامه فأوسع أهلها تهكماً وسخرية. وفى (مرثية صديق كان يضحك كثيراً) [٤٢] :

مات صديقى أمس

إذ جاء إلى الحانة لم يبصر منا أحداً

أقعى فى مقعده (مختوماً) بالبهجة

حتى انتصف الليل

لم يبصر منا أحدا

سالت من ساقيه البهجة

وارتفعت حكمته حتى مست قلبه

فتسمم بالحكمة

وفى «حكاية المغنى الحزين» اعترضته الجثة:

أنت ألم أدفنك أمس
(كانت لكهل أشيب حكيم
ومات إذ ساموه أن يغترف الحكمة بالمقلوب
إذ إنها تدحرجت من ساقه لبطنه
لرأسه، كالخوف، كالعطن) (٤٣)

ولم تنفعه الحكمة و(الفطانة الصفراء)، فى «الشعر والرماد» (٤٤) كانت الحكمة التى سخر منها وأوسعها تهكما تأتيه بيقينها النهائى:

أعطتنى مانيلا شيئاً من حكمة مانيلا
أعطتنى أن الفم لم يخلق إلا للضحك الصافى
الجذلان
أعطتنى أن العينين
مرآتان يرى فى عمقهما العشاق ملامحهم
حين يميل الوجه الهيمان على الوجه الهيمان
أعطتنى أن الجسم البشرى
لم يخلق إلا كى يعلن معجزته
فى إيقاع الرقص الفرحان
درس عرفته روحى بعد فوات الأزمان
بعد أن انعقد الفم بضلالات الحكمة والحزن
وأرخى ستر القلق الكافى فى نافذة العينين
وتصلب جسمى فى تابوت العادة والخوف

بعد أن احترقت أو كادت بهجة عمرى
إذ رمت الأيام رماد حياتى في شعرى
درس عرفته روحى بعد فوات الأزمان ..

إن إحساس صلاح عبد الصبور المرهف بالواقع ووعيه الدائم به، واستعداده الطبيعى للتأمل، كل ذلك جعل إحساسه حاداً بالمفارقة. وقد استطاع ببصيرته النافذة وأسلوبه الناقد وحسه الساخر، أن يتقصى كثيراً من أبعاد النفس البشرية معبراً عنها فى صدق وشفافية. يلتقى فى هذه الميزة ـ الحس الساخر اللاذع ـ فضلاً عن أبى العلاء بكاتب إسبانيا العظيم سيرفانتس الذي يقول عنه بريتون راسكو (٤٥) :

(.. ثمة أناس فطروا على النظر إلى الأشياء فى ضوء من الفكاهة الضاحكة؛ أناس لا يستطيعون فهم الآثار الأدبية التصويرية إذا بدت فى ثوب من الانفعالات المفجعة أو فى فن من العواطف الرقيقة المجنحة وهذا ليس معناه أنهم عاجزون عن الإحساس بالانفعالات إحساساً يبلغ من قوته وحدته ألا ينقذهم من عواقبه إلا أن يضحكوا؛ لا أن يضحكوا ذلك الضحك الهستيرى. ولكن ذلك الضحك اللطيف الساخر، الذى يتيح لهم فرجاً مما في أعماقهم من ضيق ..).

وقد كان صلاح عبد الصبور واحداً من هؤلاء العظام.

•

هوامش:

(١) مشارف الخمسين. مجلة الدوحة، قطر.
(٢) المصدر نفسه.
(٣) حكيم المعرة عمر فروخ. مطبعة الكشاف. بيروت ١٩٤٤ ص ١٨.
(٤) ديوان (الناس فى بلادى) دار العودة. بيروت. طبعة ثالثة ١٩٧٣ ص ٣١.
(٥) ديوان (اقول لكم) دار الآداب ببيروت طبعة ثالثة ١٩٦٩ ص ٧٧.
(٦) مشارف الخمسين. الاربعة الكبار ـ مجلة الدوحة. قطر.
(٧) مجلة (المجلة ـ الشرق الأوسط) العدد ٣٥ فى ١١/ ١٠/ ٨٠ ص ٦٦.
(٨) المصدر نفسه.
(٩) قصيدة (الحب فى هذا الزمان) ـ ديوان (احلام الفارس القديم) ـ دار الآداب . بيروت طبعة ثانية ص ٤٠.
(١٠) حياتى فى الشعر ـ دار إقرأ ١٩٨١ ـ ص ١٤٣.
(١١) المصدر نفسه ص ١٤٢.
(١٢) مذكرات الملك عجيب بن الخصيب ـ د يوان احلام الفارس القديم. ص ١٩.
(١٣) د. لويس عوض: الثورة والأدب ـ دار الكاتب العربى ١٩٦٧. ص ١٠٨.
(١٤) ديوان (تاملات فى زمن جريح) ـ دار العودة، بيروت ١٩٧١.
(١٥) يقول أبو نواس:

وليس على الله بمستنكر
أن يجمع العالم في واحد

(١٦) عمر فروخ: حكيم المعرة ص ١٩.
(١٧) تاملات فى زمن جريح. ص ١٨ قصيدة (حكاية المغنى الحزين).
(١٨) احلام الفارس القديم. ص ٨٦ قصيدة (مذكرات عجيب بن الخصيب)
(١٩) حياتى فى الشعر. ص ١٥٩.
(٢٠) المصدر نفسه . ص ١٥٩.
(٢١) مأساة الحلاج ـ دار روز اليوسف ١٩٨٠. ص ٨.
(٢٢) المصدر نفسه . ص ٩.
(٢٣) المصدر نفسه . ص ٤١.
(٢٤) المصدر نفسه . ص ٥٦.
(٢٥) جلال العشرى: ثقافتنا بين الاصالة والمعاصرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ثانية ١٩٨١. ص ٢٥٤.
(٢٦) ليلى والمجنون ـ الهيئة المصرية للتاليف والنشر ١٩٧٠. ص ١١.
(٢٧) المصدر نفسه . ص ٣٠.
(٢٨) المصدر نفسه . ص ٣٤.
(٢٩) الأميرة تنتظر ـ دار النهضة العربية ١٩٧٣.

(٣٠) لويس عوض: الحرية ونقد الحرية ـ الهيئة العامة للتاليف والنشر ١٩٧٠، ص ١١١.

(٣١) مسافر ليل والأميرة تنتظر ـ دار النهضة العربية ١٩٧٣ ص ١٠١.

(٣٢) ديوان (أقول لكم)، ص ٧١ ـ قصيدة (الظل والصليب).

(٣٣) ديوان (أحلام الفارس القديم)، ص ٩٤ ـ قصيدة (عجيب بن الخصيب).

(٣٤) المصدر نفسه ص ١٠٥ ـ قصيدة (الصوفى بشر بن الحافى).

(٣٥) ديوان (تأملات فى زمن جريح) ص ٧١ قصيدة (حديث فى مقهى).

(٣٦) بعد أن يموت الملك ـ دار العودة بيروت ١٩٧٦ ص ٣٧، ص ٣٨.

(٣٧) مأساة الحلاج، ص ٨٤ .

(٣٨) مشارف الخمسين: (جماعة الضحك القديم) ـ مجلة الدوحة عدد ٦٠ ديسمبر ١٩٨٠.

(٣٩) ديوان (اقول لكم). ص ١١، قصيدة (موت فلاح).

(٤٠) ليلى والمجنون. ص ٢٣.

(٤١) المصدر نفسه ، ص ١٩.

(٤٢) ديوان (شجر الليل) ـ دار الوطن العربى. طبعة أولى ١٩٧٢. ص ٧٥.

(٤٣) ديوان (تأملات فى زمن جريح)، ص ١٧ قصيدة (حكاية المغنى الحزين).

(٤٤) ديوان (الإبحار فى الذاكرة) ـ دار الوطن العربى ـ طبعة أولى ١٩٧٩. قصيدة (الشعر والرماد) ص ٢٥.

(٤٥) برتون راسكو: عمالقة الأدب/ جـ ٢/ سلسلة الألف كتاب ص ١٠٢.

●

.. والآباء يحصدون الشعر!!
دراسة حول
مراثى الأب فى الأدب العربى

حفل أدبنا العربى على اختلاف عصوره ومراحله بالعديد من القصائد الباكية التى وقف فيها الشاعر راثياً فقيداً له، ولعله من فضول القول أو التزيد أن نورد أمثلة من هذه القصائد، وإن كان يمكننا أن نذكر ـ فى هذا الصدد ـ قصائد ابن الرومى فى رثاء أبنائه، كذا نشير إلى قصيدة أبى ذؤيب الهذلى: (أمن المنون وريبها تتوجع) وقد حظيت هذه القصائد ـ وهى أكثر من أن تحصى ـ بدراسات واهتمام النقاد، وكان الشاعر والداً ـ فى حضوره الإبداعى ـ أغزر إنتاجاً من الشاعر ابناً، حيث ندرت ـ فيما نعلم ـ القصائد التى رثى فيها الشعراء آباءهم. على أن هذا القليل ربما كان كافياً لمثل هذه الدراسة التى تتناول أهم هذه القصائد. وقد تبين من خلالها أن الأبناء يضرسون بالموت، أما الآباء فيحصدون الشعر.

فى البداية كان حجر «صغير» ارتطم بسطح الماء، فاتسعت دائرة وكانت قصيدة أبى العلاء المعرى وقصيدة إيليا أبى ماضى فى رثاء والديهما. كانت القصيدتان متلازمتين، على الرغم من انتماء الأولى إلى القرن الخامس الهجرى، والثانية إلى القرن الثالث عشر. ورغم نبوغ المعرى فى (معرة النعمان) وظهور أبى ماضى فى المهجر الأمريكى، رغم الفوارق الكثيرة زمانياً ومكانياً وحضارياً بينهما، أمسك شاعر المهجر الكبير بتلابيب فيلسوف المعرة الضرير وأبى إلا أن يعارضه، ومن هنا جاءت خاطرة التلازم. ولم تلبث الدوائر أن اتسعت وافترت عن دوائر أخرى، ومضت خلالها

قصائد لشوقى، وأبى القاسم الشابى، ونزار قبانى، وبمنكبيهما تزاحم شاعران معاصران هما الرائدان عبد الصبور وحجازى. وتداخلت الدوامات وتشابكت.. وثار سؤال:

هل يمكن أن نرصد ظواهر التطور على فن الشعر من خلال دراستنا لغرض من أغراضه ـ وهو الرثاء ـ على حد تقسيم القدماء؟

فالغرض الشعرى، كما يقول المصطلح النقدى القديم، هو الرثاء، الذى تعرِّفه كتب الأدب العربى بأنه: (ليس بين الرثاء والمدح فرق إلا أن يخلط بالرثاء شئ يدل على أن المقصود به ميت: كأن عدمنا به كيت أو ما يشاكل هذا ليُعلم أنه ميت. وسبيل الرثاء أن يكون شاهر التفجع بين الحسرة مخلوطاً بالتلهف والأسف) (١) .

هذا عن الغرض الشعرى، أما الشعراء فينتمون إلى أجيال مختلفة وعصور أدبية متفاوتة ومدارس فنية متباينة.

ثار السؤال. ومض لبرهة ثم سرعان ما اختفى. فلسنا بصدد تفضيل شاعر على آخر كدأب النقاد القدماء فى مثل هذه المقارنات، وإنما رضينا لمحاولتنا تلك المتواضعة أن يحسب لها لفت النظر وإلقاء الضوء على تلك القصائد. وحسبها ذلك شرفاً.

حامل لواء الرثاء أيضاً:

ليس اليتيم من انتهى أبواه من
همِّ الحياة، وخلَّفاه ذليلا
فأصاب بالدنيا الحكيمة منهما
وبحسن تربية الزمان بديلا
إن اليتيم هو الذى تلقى له
أماً تخلَّت، أو أبا مشغولا

هكذا عرَّف شوقى (اليتم) انطلاقا من مفهومه للأبوة. هذا المفهوم الذى أدركه امرؤ القيس منذ أربعة عشر قرناً. فكما كان امرؤ القيس (حامل لواء الشعراء إلى النار..!!) كان أول من رثى والده من الشعراء. وكم كان الرثاء مؤلما. تلقى الشاعر نبأ مصرع والده وهو لاهٍ عابث ـ كما تقول الراويات ـ فقال عبارته التى تنزف ألماً وتقطر حسرة.. (لا صحو اليوم.. ولا سكر غدا.. اليوم خمر .. وغدا أمر..) ثم أضاف (ضيعنى صغيرا.. وحملنى دمه كبيرا..).. رثاء عاجل مرير.. فيه شخصية امرؤ القيس العربيدة الصادقة مع ذاتها فى مواجهة حقيقة مرة داهمت وعيه المخمور.. رثاء فيه الإشفاق على نفسه من عبء مستقبل الثأر.. وكم كان العبء ثقيلاً. وإذا التفتنا إلى العبارة (ضيعنى صغيرا) أحسسنا بالمرارة التى ذاقها الشاعر والتقى خلال حروفها بمفهوم شوقى لليتيم والأبوة. وعلى كلٍ فقد اتخذ الشاعر العربيد مقتل والده والثأر له قضية متوهجة فى النصف الثانى من حياته التى اختلف حولها مؤرخو الأدب.

موت العالم:

ويفجع أبو العلاء بفقد والده، وكان فتى يافعا، يتحدى محنته ويملأ الدنيا بما سقط من زنده، بمثل قوله:

ألا فى سبيل المجد ما أن فاعل
عفاف وإقدام وحزم ونائل

أو قوله:

ورائى أمام، والأمام وراء
إذا أنا لم تكبرنى الكبراء

أو قوله:

أفوق البدر بوضع لى مهاد
أم الجوزاء تحت يدى وساد؟

يموت الوالد العالِم. المعلم الأول للشاعر الضرير، فيفجع الفتى المتوهج العزيمة المتأجج الهمة. ويسقط الثلج على النار!!.. كان ذلك عام ٣٩٥هـ. وقبل سفره إلى بغداد، وعودته المنكسرة منها ليعتزل الناس في محبسه الثاني. وتجئ هذه القصيدة من (سقط الزند) وفيها ذلك الحس المتوهج المتقد، وفيها أيضاً بذور التأمل العلائي الأولى:

نقمت الرضا، حتى على ضاحك المزن

فما جادني إلا عبوس من الدجن

فليت فمي، إن شام سني تبسما

فم الطعنة النجلاء تدمى بلا سن

قصيدة تبدأ بالنقمة، حيث لا يرضى الشاعر إلا بالعابس من الدجن، وحيث وطأة الفجيعة التي تجعله يدعو، ويتمنى، ويتعهد ألا يبتسم (وهيهات!!) بل تجعل اتساع فمه لضحكه مرادفا للطعنة الدامية النجلاء .. ثم يقول:

أبي، حكمت فيه المنايا .. ولم تزل

رماح المنايا قادرات على الطعن

مضى طاهر الجثمان والنفس والكرى

وسهد المنى والجيب والذيل والردن

فياليت شعرى هل يخف وقاره

إذا صار أحد في القيامة كالعهن

وهل يرد الحوض الروى مبادرا

مع الناس، أم يابى الزحام فيستانى

حِجاً زاده من جرأة وسماحة

وبعض الحجا داعٍ إلى البخل والجبن

يموت العالم الوقور.. فهل يخف وقاره يوم القيامة؟ (يوم تصير الجبال كالعهن المنفوش) .. نلاحظ ثقافة أبى العلاء الدينية، كما نلاحظ بدايات اهتماماته اللغوية وولعه بالبديع التى بلغت أوجها فى اللزوميات:

فليت فمى إن شام سنى تبسما

فم الطعنة النجلاء (٢) تدمى بلا سن

ولنلاحظ ـ أيضاً ـ نفسية أبى العلاء المتحفزة واعتداده بنفسه وأبيه:

وهل يرد الحوض الروى مبادرا

مع الناس، أم يأبى الزحام فيستأنى؟

ثم تبدأ تأملات أبى العلاء فى الحياة:

على أم دفر غضبة الله إنها

لأجدر أنثى أن تخون وأن تخنى

كعاب، دجاها فرعها، ونهارها

محيا لها قامت له الشمس بالحسن

كأن بنيها يولدون ومالها

حليل، فتخشى العار إن سمحت بابن

هل هو موقفه من المرأة؟ أم موقفه من الحياة؟ أم من كليهما معا؟ هل هو تأثره بأستاذه المتنبى الذى ولع به ولوعاً ـ فى هذه السن ـ فيلتقط الخيط من رثائه ـ المتنبى ـ لأخت سيف الدولة الصغرى:

أبدا تسترد ما تهب الدنيا فيا ليت جودها كان بخلا

شيم الغانيات فيها، فلا أدرى لذا أنث اسمها الناس أم لا؟

أو من قوله ـ أى المتنبى ـ :

فذى (الدار) أخون من مومس

وأخدع من كفة الحابل

تفـــانى الـرجـــال على حـــبــهـــا

ومــــا يحــــصلون على طائل

هذا عن الحياة الدنيا - امرأة لعوبا كما رآها - أما الموت فيبقى لغز الألغاز .. ويحظى من أبى العلاء بتلك الوقفة:

جـهلنا فلم نعلم - على الحرص - ما الذى

يــراد بــنــا، والــعــلـم لــلــه ذى المــن

إذا غـــيب المرء اســـتـــســر حـــديثـــه

ولـم تـخـــبـــر الأفـكار عنه بما يغنى

تضل العــقــول الهــبـرزيات رشــدها

ولـم يـسلـم الـرأى القـــوى مـن الإفـن

وربما يكون العجز أمام لغز الموت مدعاة للتهالك على الحياة. إلا أن الشاعر يعجب من هذا الحرص والإقبال عليها، ونعجب نحن أيضا من حرص المعرى المبكر على العلم!!

وجــدنا أذى الدنيــا لذيذا، كـأنما

جنى النحل أصناف الشقاء الذى نجنى

وخـوف الردى آوى إلى الكهف أهله

وكلف نوحـــا وابنه عـــمل الســـفن

وما اســتـعـذبتـه روح مـوسى وآدم

وقــد وعــدا من بعـــده جنتىْ عـــدن

حتى الأنبياء الذين وعدوا بالجنان، لم يستعذبوا الموت!!، بعد هذه التأملات يعود الشاعر إلى أمجاد والده البلاغية، ويدعو لقبره، داره الجديدة، بالسقيا.. ثم يتساءل عن مصير الموتى، ويعذبه البحث عن اليقين فى أمرهم:

طلبت يقــينا من جــهــينة عنهــمــو

فلم تخــبـريني يا جـهـين ســوى الظن

فــإن تـعــهــديـنى لا أزال مــســائلاً

فــإنى لم أعط اليــقين فــأســتــغنى

●●●

وتتصاعد نبرة الحزن رويداً رويداً .. بعيداً عن عقلانية أبى العلاء، ذلك حين يتأكد من وحشة الحياة بدون هذا الوالد .. فيجئ صوته الشجى:

لقــد مــســخت قلبى وفــاتك طائرا

فــأقــســم ألا يســتــقــر على وكن

يقــضًى بقــايا عــيــشــه وجناحــه

حــثــيث الدواعى فى الإقــامــة والظعن

كــأن دعــاء الموت باســمك نكزة

فــرت جــســدى، والسم ينفث من أذنى

فـــيـــا قـــبـــر واهٍ من ترابك لينا

عليــــه، واهٍ من جنادك الخـــشن

●●●

ثم تكون نهاية القصيدة بهذه الفكرة المتوارثة، المتكررة فى كل المرثيات ألا وهى أن يقسم الراثى للمرثى ألا ينساه:

فــهل أنت إن ناديت رمــسك ســامع

نداء ابنك المفــجــوع بل عــبــدك القن

سأبكى إذا غنى ابن ورقاء بهجة

وإن كان ما يعنيه ضد الذى أعنى

ونادبة فى مسمعى كل قينة

تغرد باللحن البرئ عن اللحن

وأحمل فيك الحزن حيا، فإن أمت

وألقك، لم أسلك طريقا إلى الحزن

وبعدك لا يهوى الفؤاد مسرة

وإن خان فى وصل السرور فلا يهنى

والقصيدة تُظهر إلى حدٍ بعيد معنى البنوة والأبوة عند أبى العلاء فى تلك الفترة المبكرة من حياته حيث لم يكن أصابها الوهن بعد. كان معنى مقدساً لم تتسرب إليه بعد ما يردده فى اللزوميات:

على الولد يجنى والد، ولو أنهم

ولاة على أمصارهم خطباءُ

وزادك بعدا من بنيك، وزادهم

عليك حقوداً أنهم نجباءُ

يرون أبا ألقاهم فى مؤربٍ

من العقد ضاعت حله الأرباءُ

ولم يكن تسلل إليه هذا الصدى الحاد:

تواصل حبل النسل ما بين آدم

وبينى، ولم يوصل بلامى باءُ

تثاءب عمرو إذ تثاءب خالد

بعدوى فما أعدتنى الثوباءُ

ونتساءل بعد هذه القراءة السريعة لتلك القصيدة الباكية.. أليس من العجيب ألا تُحسب هذه القصيدة لشاعر المعرة .. ونعنى قصيدته فى رثاء أبيه وتتقهقر ليمحوها ـ عبر الزمن ـ بيته الذى لا يُذكر أبو العلاء إلا ورافقه قوله:

هذا جناه أبى على وما جنيت على أحد..!!

أليس فى ذلك غبنٌ شديد لقيمة وفاء الابن لأبيه؟

●●●

دموع نمطية فى المهجر:

وقصيدة أبى ماضى لا تخرج كثيرا عن نونية المعرى، فهذا النص (هاجر) فى ذاك ـ إذا شئنا مصطلحا عصريا ـ وإن شئنا قلنا إن (معارضة) أبى ماضى لقصيدة أبى العلاء جاءت امتدادا لها.. وإذا أغضينا قليلا عن (السلاسة) التى تغلف قصيدة أبى ماضى فى مواجهة (الجزالة) التى تلف قصيدة أبى العلاء فلن يلحظ القارئ أى اختلاف .. ولنقرأ:

طوى بعض نفسى إذ طواك الردى عنى
وذا بعضها الثانى يفيض به جفنى
أبى خاننى فيك الردى، فتوقضت
مقاصير أحلامى كبيت من التبن
وكانت رياضى حاليات ضواحكا
فأقوت وعفى زهرها الجزع المضنى
وكانت دنانى بالسرور مليئة
فطاحت يد عمياء بالخمر والدن
فليس سوى طعم المنية فى فمى
وليس سوى صوت النوادب فى أذنى

ولا حسن فى ناظرىَّ، وقلما
فتحتهما من قبل إلا على حسن

أبحت الأسى دمعى وأنهبته دمى
وكنت أعد الحزن ضربا من الجبن

فمستنكر كيف استحالت بشاشتى
كمستنكر فى عاصف رعشة الغصن

يقول المعزِّى ليس يجدى البكا الفتى
وقول المعزِّى لا يفيد ولا يغنى

●●●

هل هناك معنى مستهلك لم يجئ به الشاعر؟؟ ليس هناك فضل للشاعر فى تلك الأبيات سوى نظمه لتلك المعانى العادية فى إيقاع عمودى رتيب.. على أن تأثير أبى العلاء فى الشاعر يتجلى خلال تلك الروح التأملية والنزعة الفلسفية التى حفلت بها أبيات القصيدة التالية، ولا يفوتنا أن نذكر أن أبا ماضى كان مؤهلا روحيا وفكريا لتلك النزعة التاملية ولتقرأ مجموعاته الشعرية وقصيدته (الطلاسم) لتؤكد هذا الرأى:

يقول المعزِّى ليس يُجدى البكا الفتى
وقول المعزى لا يفيد ولا يغنى

شخصت بروحى حائرا متطلعا
إلى ما وراء البحر أدنو وأستدنى

كذات جناحٍ أدرك السيلُ عشها
فطارت على روع تحوم على وكن

نلاحظ هنا تاثير أبى العلاء فى بيته:

لقد مسخت قلبى وفاتك طائرا
فأقسم ألا يستقر على وكن

ويلتقط الشاعر فكرة عابرة ـ وهى وفاة والده فى غيبته ـ وهى لاشك كفيلة بإثارة الوجدان فيبدع فى تصوير تلك الخصوصية:

فواها لوانى كنت فى القوم عندما
نظرت إلى العُوَّاد تسائلهم عنى
ويا ليتما الأرض انطوى إلى بساطها
فكنت مع الباكين فى ساعة الدفن
لعلى أفى تلك الأبوة حقها
وإن كان لا يوفى بكيل ولا وزن

●●●

والشطر الثانى هنا انتهى عند قوله: (وإن كان لا يوفى..) وجاء قوله: (بكيل ولا وزن) لإقامة الوزن وإتمام القافية.. ثم تأتى هذه الأبيات:

فأعظم مجدى كان أنك لى أب
وأكبر فخرى كان قولك: ذا ابنى
أقول لو أنى كى أبرد لوعتى
فيزداد شجوى كلما قلت: لو أنى
أحتى وداع الأهل يحرمه الفتى
أيا دهر هذا منتهى الحيف والجبن
أبى.. وإذا ما قلتها.. فكأننى
أنادى وأدعو: يا ملاذى ويا ركنى
لمن يلجأ المكروب بعدك فى الحمى
فيرجع ريان المنى ضاحك السن

●●●

ثم يسهب الشاعر فى مدح والده ويبدأ فى نسبة الصفات الحسنة والحميدة إليه، مؤكدا توصيف القدماء لفن الرثاء، وبطريقة الشعر الجاهلى

يرى الوالد (جرئ على الباغى).. (عيوف عن الخنا).. كريما.. ليبيا ولا يزال يعزف على هذا الوتر المتاكل الرتيب النغم.. حتى يسلم بالموت:

●●●

برغمك فارقت الربوع، واننا
على الرغم منا سوف نلحق بالظعن

طريق مشى فيه الملايين قبلنا
من الملك السامى إلى عبده القن

نظن لنا الدنيا وما فى رحابها
وليست لنا إلا كما البحر للسفن

تروح وتغدو حرة فى عبابه
كما يتهادى ساكن السجن فى السجن

وزنت بسر الموت فلسفة الورى
فشالت وكانت جعجعات بلا طحن (٤)

فأصدق أهل الأرض معرفة به
كأكثرهم جهلا يرجم بالظن

فذا مثل هذا حائر اللب عنده
وذاك كهذا ليس منه على أمن

فيا لك سِفرا لم يزل جد غامض
على كثرة التفصيل فى الشرح والمتن

ثم يكون السلام والوداع الأخير، ويجئ تقليديا:

على ذلك القبر السلام فذكره
أريج به نفسى عن العطر تستغنى

●●●

أترى، أضاف الشاعر جديدا إلى سفر الموت؟

لا نظن ذلك وإن حاول جاهدا أن يجعل لدموع الإنسانية مذاقا جديدا!!

شوقى بين بساطة الرؤية وقناعة التعبير:

كان لشوقى ولع خاص بالمعارضات. عارض البحترى وأبا تمام والنواسى والشريف الرضى وابن زيدون والحصرى القيروانى والبوصيرى .. وغيرهم. وحين رثى والدته ـ وكان منفيا بالأندلس ـ قال:

إلى الله أشكو من عوادى النوى سهما
أصاب سويداء الفؤاد وما أصمى

معارضاً بها ميمية شاعر العربية الأكبر ـ المتنبى ـ فى رثاء جدته:

ألا لا أرى الأحداث مدحا ولاذَمًا
فما بطشها جهلا، وما كفُّها حلما

على الرغم من هذا الولع الشديد بالمعارضات إلا أن شوقيا حين رثى والده لم يعارض أحدا، وصدر فى رثائه عن نفسه فجاءت قصيدته عن والده من أجمل ما قيل فى رثاء الأب. وقد نتساءل: لماذا لم يعارض شوقى ـ حين رثى والده ـ أبا العلاء ـ مثلا ـ على أساس أنه عارض فحول الشعراء ممن زاحمهم بمنكبيه وشاركهم فى روائع آثارهم؟

من المعروف أن المعارضة ـ كما يعرفها الدارسون .. (هى أن ينظم الواحد على مثل ما خالفه) [٥] وهى فى مفهومها الشائع البسيط تستوجب اتفاق شاعرين فى مزاجهما الفنى أو تقاربهما، تستوجب أيضاً اقترابهما نفسيا. وحتى فى حالة اختلافهما فكريا فإن الإطار الفنى الواحد يسد تلك الثغرة. وإذا صح فلابد أن طيف المعري لم يخطر ببال شوقى آنذاك لأنهما مختلفان تماما في نظريتهما حول معنى الأبوة. هذا الخلاف يجسده شوقى ويرصده فى قوله:

بينى وبين أبى العلاء قضية
في البر أسترعى لها الحكماء
هو قد رأى نعمى أبيه جناية
وأرى الجناية من أبى نعماء (٦)

●●●

ولعل ذلك يدل على فهم شوقى وإدراكه الواعى لمعنى الأبوة.وهذا ما يتضح لنا من قصيدته التي نحن بصددها ـ بعكس أبى العلاء الذى كان حكمه ذاتيا يقطر مرارة نابعة من محنته ومأساته.

يذكر شوقى فى مقدمة الجزء الأول من الشوقيات عن والده ـ أنه بعد وفاته فتش فى أوراقه:

(فكان لى عجباً أن وجدت بين أوراقه كثيراً من مشتت منظومى ومنثورى، ما نشر منها وما لم ينشر. قد كتب بعضه بالحبر والبعض الآخر بالرصاص. والكل خط يد المرحوم. وقد لفه فى ورقة كتب عليها هذه العبارة: «هذا ما تيسر لى جمعه من أقوال ولدى أحمد وهو يطلب العلم فى أوروبا. فكنت كأنى أراه. وإنى آمره أن يعتنى بشئونه، وربما لا يوجد بعده من يعنى بالشعر والآداب..) (٧).

وبعيدا عن رأى الوالد فى ابنه (أنه آخر من يعنى بالشعر والآداب) وما فى ذلك من مجافاة وتعسف وجور على الواقع. صدم الشاعر بوفاة مثل هذا الوالد. فما عسى الشاعر أن ينطق. يبدو أن المفاجأة عقدت لسانه وفكره. فلم يرثه على الفور. وبعد لأى جاءت هذه النفثات ولنلاحظ أن شوقياً لم يبدأ قصيدته بالتصريع ـ على ولعه به ـ :

سألونى: لِمَ لمْ أرث أبى
ورثاء الأب دينٌ.. أى دينْ!!

أيها اللوام .. ما أظلمكم
أين لى العقل الذى يسعد.. أينْ؟

يا أبى.. ما أنت فى ذا أول
كل نفس للمنايا فرض عينْ

هلكت قبلك ناس وقرى
ونعى الناعون خير الثقلين

غاية المرء وإن طال المدى
آخذ يأخذه بالأصغرين

وطبيب يتولى عاجزا
نافضا من طبه خفى حنين

إن للموت يدا إن ضربت
أوشكت تصدع شمل الفرقدين

تنفذ الجو على عقبانه
وتلاقى الليث بين الجبلين

وتحطُّ الفرخ من أيكته
وتنال الببغا فى المئتين

●●●

قد لا نحظى بجديد فى ملف قضية الموت، ولكن هذه النفثة التى تتميز بالسلاسة تنم عن حرفية الشاعر الكبير، تلك التى تتمثل فى اختياره لهذا البحر الشعرى المنساب بتفعيلاته (فاعلاتن فاعلاتن) وهو الرمل. ثم انتقائه لهذا الروى المنقبض الساكن. فالبيت يجرى فى سهولة ويسر ثم ينقبض عند النون الساكنة التى تسبقها ياء ساكنة هى الأخرى. وكأنما هى قبضة الموت قبل قبضة (السكون). وإذا كانت الأفكار التى تناولها الشاعر ليس فيها جديد:. فالوالد ليس أول من مات، والموت كأس وكل ذائقها، والرسل تموت، والموت لغز ينفض العلم والأطباء أيديهم أمامه عاجزين، ولا عاصم منه

وإن طال الأجل. إذا كان هذا معاداً ومكررا. فإن الشاعر لا يلبث أن يعثر على معنى أحسن الدخول إليه والتعبير عنه، وربما يكون لب القصيدة ومحورها الفكرى:

أنا من مـــات، ومن مـــات أنا
لقى الموت كـــلانا مـــرتين
نحن كنا مـــهـــجـــة فى بدن
ثم صـــرنا مـــهـــجـــة فى بدنين
ثم عـــدنا مـــهـــجـــة فى بدن
ثم نلقى جـــثـــة فى كـــفنين
ثم نحـــيـــا فى (علىٍّ) بعـــدنا
وبه نبـــعـــث أولى البـــعـــثـــتين
أنظر الكون؛ وقل فى وصـــفـــه
كـل هـذا أصـلـه مـن أبـويـن
فـإذا مـا قـيل : مـا أصلهـمـا؟
قل: همـا الرحـمـة فى مرحـمـتين
فـــقـــدا الجنة فى إيجـــادنا
ونعـــمنا منهـــمـــا فى جنتين
وهمـــا العـــذر إذا مـــا أغـــضـــبـــا
وهما الصفح لنا مسترضيين
ليت شـــعـــرى أى حى لم يدن
بالذى دانا به مـــبـــتـــدئين
وقف الله بنا حـــيـــث همـــا
وأمـــات الرسل.. إلا الوالدين

●●●

ربما تكون الفكرة قد بدأت عند شوقى فى شكل مقابلات لفظية قد يعجب لها ويطرب البلاغيون وبعض المتفلسفين (أنا من مات/ ومن مات أنا).. ربما .. لكنها لم تنته هكذا أبدا.. لقد انتهت إلى تصور جيد لجدلية الحياة ـ كما يراها شوقى، فى فهمه الواعى لفكرة الأبوة ودورها ـ يحيا الوالدان فى الابن.. لا فناء.. والأبوة رسالة وليست جناية.. بل يتعدى شوقى هذا المعنى الخارجى .. إلى الأعم والأشمل:

فقدا الجنة فى إيجادنا

ونعمنا منهما فى جنتين

وهذان الأبوان:

وقف الله بنا حيث هما

وأمات الرسل.. إلا الوالدين

●●●

فكرة الخطيئة تلبس وجها جديدا مضيئا فيه التضحية والفداء، ثم يتوج الشاعر هذا المعنى النبيل حيث يضعهما فى مرتبة الرسل ويستثنيهما دونهم من الموت:

وقف الله بنا حيث هما

وأمات الرسل.. إلا الوالدين

●●●

فإذا كان ظهور الأنبياء على الأرض اختتم بوفاة الرسول (صلعم) فالأنبياء خالدون على الأرض، ليس بالديانات ولكن فى رسالات الوالدين. معنى جديد يضيفه شوقى وتوليد بارع. ولا يفوتنا هنا أن نشير إلى بيت شوقى فى الهمزية النبوية مخاطبا الرسول (صلعم):

وإذا رحـــــمت فـــــأنت (أم أو أب)

هذان فى الدنيــا (همــا الرحـــمــاء)

إنهما الرحماء جميعا..

وفى رأيى أن جزءا آخر من القصيدة جدير بالاهتمام. ذلك أنى أرى فيه شوقيا وقد وضع يده مبكرا على خاصية من الخصائص التى أجيد استعمالها فى الشعر الحديث. هذه الخاصية هى تناول جزئيات الحياة اليومية فى واقعية وبساطة فى التعبير. يلتقط شوقى فتات المأدبة الإنسانية المقامة عبر ساعات الزمن. وأجاد وصفها وتصويرها فى بساطة وعمق وتوظيفها فى نسيج القصيدة العام.

مـــا أبى إلا أخ فـــارقـــتـــه

وده الصـــــدق وود الـناس مَيْنْ

طالما قـــمـنا إلي مـــــأدبـة

كانت الكسرة فيـها كسـرتين

وشـــــربنا من إناء واحـــــد

وغسلنا بعد ذا فـيـه اليدين

وتمشـــــينا يدى فى يـده

من رآنا قـــال عنا: أخـــوين

نـظـر الـدهـر إلـيـنـا نـظـرة

سـوت الشـــر فكانت نظرتين

يكاد هذا الشعر يصبح نثرا لفرط واقعيته وبساطته. ويرقى لذروة الشعر ـ ربما ـ لهذه الأسباب أيضا، وليلاحظ القارئ الأفعال: (قمنا، شربنا، وغسلنا، وتمشينا) فضلا عن تلك الروح الشعبية الغريبة عن شوقى ذى الديباجة الشعرية الجزلة. والشاعر ـ كغيره ـ لا يفوته أن ينسب الموت

إلى الدهر. بعد أن أعياه العجز والطلب:

نظر (الدهر) إلينا نظرة

سوت الشر فكانت نظرتين

وهو يعود ـ على عادة شوقى فى رثائه ـ ليسأل المرثى عن الموت ويشبهه بكأس (وهو تشبيه تقليدى موروث):

يا أبى.. والموت كأس مرة

لا تذوق النفس منها مرتين

ويعد والده بجمود عينه عن البكاء:

لا تخف بعدك حزنا أو بكا

جمدت منى ومنك اليوم عين

أنت قد علمتنى ترك الأسى

كل زين منتهاه اليوم شين

وهكذا يلتقى شوقى مع شاعرينا السابقين فى رؤيتهم لفساد الحياة برحيل الأب والتسليم بلغز الموت وعجز الإنسان أمامه. وينفرد شوقى عنهما ببعض التجلد والموضوعية. تلك الواقعية التى جعلته لم يطل الوقوف أمام القبر فهو يعرف أن الحياة تسير ولا تتوقف برحيل أحد وأن القبر ـ على حد تعبيره فى مجنون ليلى ـ وإن أودعناه أثمن ما عندنا:

يُزار كثيرا، فدون الكثير

فغبا، فيُنسى، كأن لم يُزر!!

فى انتظار العودة المستحيلة:

من التسليم بواقعية الموت إلى الهروب برومانسية مفرطة فى مواجهته يكون موقف نزار قبانى لدى رحيل والده. فإذا كان المعرى وأبو ماضى

وشوقى سلموا تسليما مطلقا بموت الوالد. فإن نزار قبانى يرفض هذا الموت رفضا مطلقا فى قصيدته (أبى..) [٨] وهى من الشعر العمودى الذى يجيده نزار فضلا عن براعته فى الشعر الحديث (ذى التفعلية). أول ما يفاجئنا به نزار هذا الاستفهام الاستنكارى والتساؤل الذى يومض للحظة ثم ينطفئ بالنفى القاطع:

أمات أبوك؟

ضلال أنا لا يموت أبى

ففى البيت منه روائح رب، وذكرى نبى*

لا يكتفى الشاعر بالنفى، بل يتقدم فى سرد دلائل هذا النفى ويقدم لنا عالم الأب وهو عالم حى فى حلم نزار الهروبى:

هنا ركنه، تلك أشياؤه
تفتق عن ألف غصن صبى
جريدته، تبغه، مُتّكَاه
كأن أبى بعد لم يذهب
وصحن الرماد، وفنجانه
على حاله بعد لم يشرب
ونظارتاه، أيسلو الزجا
ج عيونا أشفَّ من المغرب
بقاياه فى الحجرات الفسا
ح بقايا النسور على الملعب
أجول الزوايا عليه فحيث أمر،
أمر على معشب

أشـــد يديه، أمـــيل عليـــه

أصلى على صـــدره المتـــعب

أبـــى لـــم يـــزل بـــيـــنـــنـــا،

والحديث حديث الكئوس على المشرب

يســامـرنا، فـالدوالى الحـبـالى

تـوالـد مـن ثـغـــــره الـطـيـب

أبى خـــبـــرا كـــان من جنة

ومـــــعنـى من الأرحـب الأرحب

وعـــينا أبى ملجـــأ للنجـــوم

فـهل يذكـر الشـرق عـينى أبى؟

بـذاكـــرة الصـــيف من والدى

كـــروم.. وذاكـــرة الكوكب

بهذا الإيقاع (الراقص!!) من بحر المتقارب ترفض القصيدة شكل الرثاء التقليدى، بتأودها فى موسيقية هذا البحر، كما يرفض مضمونها واقع موت الأب. فتتسق مع رفض الشاعر للموت.. فهذا الأب ما زالت أشياؤه تنبض بالحياة وفنجان قهوته لم يشرب وجريدته الصباحية على حالها والقصيدة تتميز على سابقاتها بالصور الفنية الجيدة التى تشهد لنزار بالشاعرية المتألقة:

ونـظـارتـاه، أيـسـلـو الـزجـــــــا

ج عـــيـــونـا أشف من المغـــرب

بـقـــاياه فى الـحـجـرات الفـــســاد

ح بقـــايا النســـور على الملعب

على أن الموت يتسلل ـ رغم أنف نزار ـ إلى القصيدة ولننظر إلى قوله: (كان) التى تعترض الحلم الهرويى .. حيث يقول:

أبى (خـــبـــرا كـــان) من جنة

ومـــــعـنى من الأرحـب الأرحـبِ

وعـــينا أبى ملجـــا للنجـــو

م .. فهل (يذكر) الشرق عينى أبى؟

إنه الموت الحقيقة الأولى التى لا يمكن نفيها .. لا يكابر نزار فى مواجهتها إلا من منطلق حبه الشديد لذلك الوالد الذى يصفه نزار ـ نثرا ـ فيقول:

(.. إذا أردت تصنيف أبى، أصنفه دون تردد بين الكادحين لأنه أنفق خمسين عاما من عمره يستنشق روائح الفحم الحجرى، ويتوسد أكياس السكر وألواح خشب السحاحير وكان يعود إلينا من معمله فى زقاق معاوية كل مساء تحف به مياه المزاريب الشتائية كأنه سفينة مثقوبة. وإنى لأتذكر وجه أبى المطلى بهباب الفحم وثيابه المبقعة بالبقع والخروق. كلما قرأت كلام من يتهموننى بالبرجوازية والانتماء إلى الطبقة المرفهة والسلالات ذات الدم الأزرق..) (٩).

أبـى يـا أبـى إن تـاريـخ طـيـب

وراءك يمـشـى فـــــــلا تَعْتُبِ

على اســمك نمضى فــمـن طيب

شـــهى المجـــانـى إلـى طـيـب

حـملتك فى صـحـو عـينىَّ حـتى

تخــــيل للـنـاس أنـى أبـى

أشـيلك حـتى بنبـرة صـوتى

فـكـيـف ذهـبت ولا زلـت بـى؟

إذا فـلـة الـدار أعـطـت لـديـنـا

فـفـى البـيـت ألف فم مـــذهب

فـــتـــحنا لتـــمـــوز أبوابنا

فـــلابد فى الـصــيف يأتى أبى

بهذه الغنائية الشفافة؛ وهذا التأكيد ـ المستحيل ـ يختتم نزار قصيدته، ولســوف ينتظر، وأبوابه مــفــتــوحــة؛ ســينتظر طويلاً.. وهيــهــات..!!

شاعر الواقع والاعتراف:

بعيدا عن نافذة نزار المفتوحة وشرفته التى تنتظر عودة الأب الراحل، تشمخ قصيدة ناحلة لشاعر رقيق، وهى على نحولها تتحدى بواقعيتها وصدقها حلم نزار الهروبى، بل وأحلام الشعراء الهائمة. إنها لذلك الشاعر الشاب الذى قال عن والده:(.. أنه أفهمني معانى الرحمة والحنان، وعلمنى أن الحق خير ما فى هذا العالم وأقدس ما فى هذا الوجود..) (١٠).

وحين توفى هذا الوالد لم يستطع الشاعر أن يرثيه، وأصيب بمرض خطير أدى إلى موته عام ١٩٣٤.. وقبل وفاته كتب الشاعر التونسى أبو القاسم الشابى هذا (الاعتراف) (١١) الواقعى الخطير:

ما كنت أحسب بعد موتك يا أبى

ومشــاعرى عـمـيـاء بالأحـزان

أنى ســاظمـأ للحـيـاة، وأحـتـسى

من نهـرها المتـوهج النشـوان

وأعـــود للدنيـــا بقلب خـــافق

للحب والأفـــراح والألحـــان

ولكل ما فى الكون من صور المنى

وغـــرائب الأهواء والأشـــجـان

حـتـى تحـركت السنون، وأقـبلت

فتن الحـيـاة بسـحـرها الفـتـان

فإذا أنا ما زلت طفلا مولعا
بتعقب الأضواء والألوان
وإذا التشاؤم بالحياة ورفضها
ضرب من البهتان والهذيان
إن ابن آدم فى قرارة نفسه
عبد الحياة الصادق الإيمان

قصيدة الشابى مثل قصيدة شوقى كتبت بعد فترة من وفاة الوالد، ثمانية أبيات لا غير مشحوذة على واقع التجربة وصدق المعاناة أكد الشاعر فيها على زيف العهد الرومانسى الذى يقطعه الشعراء المتكولون علي أنفسهم فى إغماءة الحزن والمشاعر عمياء عن استبصار المستقبل. يؤكد الشاعر أن مرارة الواقع وشهد الحلم وجهان لعملة واحدة هى الحياة. وأن الإنسان مهما جرفه الحزن بعيدا فلابد أن يعود بقلب خافق ليعب من نهر الحياة المتوهج النشوان.. إذن فالمقاومة عبث والهروب أيضاً.. حيث لا جدوى من الصمود أمام التيار الجارف للأضواء والألوان لأن ابن آدم:

.. فى قراره نفسه
عبد الحياة الصادق الإيمان

شعر جديد.. ومذاق آخر:

كان على شعر التفعيلة، فى إطاره الجديد أن يخوض معركته الكبرى لتحقيق حضوره فى الساحة الأدبية المعاصرة، كان عليه أن يخوض معارك فنية فرعية حول الموضوعات الشعرية (الأغراض على حد تسمية القدماء). وكانت القصيدة التقليدية فى إطارها النمطى أرحب استيعاباً للبكاء والتفجع ـ المطلوبين فى الرثاء ـ حيث يكون البيت الشعرى ـ الذى هو وحدة القصيدة ـ أكثر ملاءمة لشحنه بالعبرة والمثل والعظة والحكمة:

أيتــهــا النفس أجــملى جــزعــا
إن الذى تحــذرين قــد وقــعــا

. . .

فاخـتر لنفسك بعد موتك ذكرها
فــالذكــر للإنســان عــمــر ثان

. . .

وإذا المنيــة أنشــبت أظفــارها
ألفــيت كل تميــمـــة لا تنفع

وكان على الشعر الحديث أن يقفز ـ فيما قفز ـ على هذا الحاجز وكان عليه أن يحتال على ذلك بحيل فنية جديدة لم تكن مطروقة السبل قبل ذلك، وإلا ففيم التجديد؟

فى عمل فنى مثل (شنق زهران) [١٢] لصلاح عبد الصبور كانت الخيوط الدرامية، وعنصر الحكاية وترديد صيغة الراوية: (كان يا ما كان) من تلك الحيل الفنية البارعة للالتفاف على سطحية التناول للحدث من الخارج. وكان الحدث هنا مستوحى من تاريخ مصر المعاصرة. وهو ليس حدثا ذاتيا ألم بالشاعر وهى أيضاً ليست بقصيدة رثاء عادية. وإنما هى بكائية ذات مذاق جديد.

ولما كان الشعر الحديث خروجا على الشكل القديم.. كان على شاعر مثل أحمد عبد المعطى حجازى أن يتناول رثاءه والده تناولا غير تقليدى وكانت قصيدته (رسالة إلى مدينة مجهولة) (١٣) هى نفثته الحزينة التى شيع بها ذلك الوالد الريفى البسيط ولعل اسم القصيدة يعكس هنا ثنائية التضاد فالوالد (الريف) فى مواجهة الابن (المدينة). وهى قصيدة رثاء لعالم بكر وليست لوالد الشاعر فقط، وكل صورها ومفرداتها تشيع عالما يغيب عن عينى الشاعر.. بعيداً كشراع مثقوب. حيث الريف ببكارته وحيث المدينة تفض تلك البكارة فى قسوة بشعة .ومن الحيل الفنية الحديثة أن تتخذ

القصيدة ـ كما هو واضح من عنوانها ـ شكل الرسالة. ومن هنا تأتى قريبة المأخذ قوية التأثير حيث تكون قادرة تماماً على التواصل بين الإبن الجريح والأب الفقيد. بالتالى تكون قادرة على استيعاب هذا الشعور الفياض بما فيه حرارة البث والألم.

والرسالة إلى مدينة (مجهولة السبيل) .. (مجهولة العنوان والدليل) إنها مدينة الموت.. عنوان الفقيد الجديد والرسالة حزينة .. لأنها .. (سترتمى أمام هذه المدينة.. بغير رد..) بعد إفتتاحية باكية.. يبدأ الشاعر نزيفه. فيقول:

أبى..
وكان أن ذهبت دون أن أودعك..
حملت لحظة الفراق كلها معك..
حملت آلام النهاية، احتبست أدمعك..
أخفيت موجعك..
فوجهك الحمول كان آخر الذى حملته معى..
يوم افترقنا.. لا يزال مضجعى..
يراك.. حينما أراك.. بسمة على الظلام..
تنير لى مسالك الأيام..
وتفرش الطريق بالسلام.. بالسلام..

وكما حمل الوالد آلام النهاية كلها معه عند الرحيل. كان الشاعر يحمل وجه الوالد الصابر معه فى رحلة الحياة. ويصطحب الشاعر والده إلى عالم الحياة/ عالم الموتى.. كلاهما على رحيل وسفر..

أبى..
وكان أن عبرت فى الصبا البحور
رسوت فى مدينة من الزجاج والحجر
الصيف فيها خالد، ما بعده فصول..

بحثت فيها عن حديقة فلم أجد أثر..
وأهلها تحت اللهيب والغبار صامتون
ودائما على سفر..
لو كلموك.. يسألون: كم تكون ساعتك؟؟
مضيت صامتا موزع النظر
رأيتهم يحترقون وحدهم فى الشارع الطويل
حتى إذا صاروا رماداً فى نهايته..
نما سواهم فى بدايته..
وجدًفت ساق الوليد فوق جثة الفقيد..
كأن من مات قضى ولم يلد..
ومن أتى.. أتى بغير أب..

من هنا تخرج القصيدة الحديثة إلى آفاق رحبة، بعيدا عن محدودية المباشرة وتقليدية التناول فتضع يدها على أبعاد الملحمة الإنسانية وعذابات البشرية فى صراعها المرير وجدلية الحياة فى ديمومتها الخالدة:

حتى إذا صاروا رماداً فى نهايته

نما سواهم فى بدايته

وجدفت ساق الوليد فوق جثة الفقيد..

أين هذه الحميمية والحرارة من قول أبى العلاء بلسان الواعظ المعتبر:

خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد...؟!!

أو من قول المتنبى:

يدفن بعضنا بعضا، ويمشى
أواخرنا على هام الأوالى..؟؟

ولا يكتفى الشاعر بحكمه السريع على أقرانه من الأحياء، وهو يتجول فى رحابة المأساة.. سرعان ما يحس بقسوة هذا الحكم. فهم إخوان الألم

والشقاء وهم الضحايا مثله.. المؤلفة قلوبهم على الأحزان..

فجعت فيها يا أبى.. كرهتهم فى أول النهار
وفى المساء قارب الظلام بين خطونا
رأيتهم.. واروْا وراء الليل موتاهم
وانهمرت دموعهم واخضل مبكاهم
وامتدت الأيدى، وأجهش الطريق بالبكاء
قلت لهم:
يا أصدقاء
عبرتُ فى الصبا البحور
حملت كأس عمرى الصغير فارغا
لمن يصب فيه قطرتى سرور
طفت بدور
طردت مرة.. وقيل لى تَفضّلْ مرتين
مر الزمان.. كل ليلة سنة
لم أغفُ فيها غير ساعة..
وغفوة الغريب لا تطول
وفى السهاد يرحل الخيال.. يعرف الكثير
زماننا بخيل..
أواه.. نحن لا نريد غير أن نظل..
نريد ما يقيم ساقنا لنشهد الحياة..
ونعبر البحور خلف حلمنا الضئيل
ونعرف الغربة فى الصبا والخوف أن نجوع فى الصباح
لكنما زماننا بخيل
يبخل حتى بالوداع حينما يفرق الطريق بين صاحبين
مات أبى يا أصدقاء..

الغرباء ودعوه، بينما أنا هنا
لمحتهم، فى الضفة الأخرى ظلالا، فى غروب الشمس تنحنى،
على القبور،
وما وجدت زورقا يُقلنى،
لم أستطعْ وداعه فى يومه الأخير..

لا يفوتنا أن نلفت النظر إلي الأبيات الأخيرة من هذا المقطع التى تشمل لوحة فنية لموكب جنائزى رهيب.. ربما شاهدناه منفذاً على شاشة السينما فى فيلم (المومياء) لشادى عبد السلام. حيث تبدو الشخوص فى القصيدة (ظلالا فى الضفة الأخرى).. وكأنهم مرسومون بـ (السلويت).. ولنلاحظ الجو العام (فى غروب الشمس).. وبطريقة (الفلاش باك) بلغة السينما يعود الشاعر فيذكر لوالده رقته وحنانه. فهذا الوالد الفقيد لا يفتأ يجئ لولده ـ الذى يصر على أنه ما زال طفلا ـ هذا الوالد يطل من عالم الموت بإيماءة .. أو فى لحن تائه فى الليل يجئ.. أو عبر طفل تائه يسير وحده ـ وهى من الحالات الإنسانية التى تفجر المشاعر وتصهرها وجدانيا ـ ويشكو الشاعر لأبيه آلامه التى ما زالت أكبر منه. وحين تثقل الأحزان روحه يدعو والده، وكالعادة يستجيب الوالد الشفوق وتكون هذه اللوحة الحركية العذبة التى أجاد الشاعر رسمها:

ومثلما كنتَ تعود فى أماسى الشتاء
تأتى إلى..
عباءتك..
لا تفتأ الرياح تستثيرها..
تشدها إلى الوراء..
كأنها شراع مركب يصارع الأنواء..
ووجهك الحمول يفرش الرضا على العناء..
وفى يديك من نبات الأرض ما جمعته

وفى اللسان رفرفت تحية المساء..
ومثل غيم فى ليالى الصيف، يترك السماء للقمر
تنقشع الأحزان من روحى وأحضنك
بجفن عينى أحضنك..
وأستضيفك المساء كله.. حتى السحر..

هذه الزيارة الحانية، وعباءة الشيخ الطيب تتجادبها الريح كشراع مرهق من سفر بعيد، والبساطة فى ـ (وفى يديك من نبات الأررض ما جمعته).. وتحية المساء التى ترفرف على شفة الشيخ.. وتزداد القصيدة اقترابا وتوهجا.. حين يستسمح الشاعر والده ويخاطبه بلهجة المعتذر عن عصيانه أوامره ووصاياه.. فقد استطاعت المدينة أن تغزوه.. ولم يستطع الصمود لأكثر من ذلك..

أبى..
أقول يا أبى عذرا
وقعتُ فى هوى بُنَيَّة هنا
وأنت كم حذَّرتنىِ من نسوة المدن
لكننى رأيتها كأنها أنا..
فقيرة، حزينة، مات أبوها يا أبى
وتقرأ الشعرا
أحببتها.. لكن طريقها طويل..
وكل أحبابى طريقهم طويل..

ونظن أنه استطاع إلى حد بعيد اقناع والده بهذه الفتاة!!.. فهى مثله: فقيرة حزينة. وتقرأ الشعرا.. وهى يتيمة مثله مات أبوها.. ولعل من المفيد هنا أن نلفت النظر إلى استعماله لفظ (بُنَيَّة) وهى لفظة درج البسطاء الريفيون على استعمالها فى وصفهم للبنت الصغيرة البسيطة.. ولعله باستعمالها ـ بما في ذلك من صدق وواقعية وبساطة .. أراد أن يستميل الوالد ويطمئنه أنه

ما زال ينطق اللغة نفسها.. وتقترب القصيدة من نهايتها:

زماننا بخيل

والله كم أوحشتنى .. سنه

مضت علىَّ دون أراك

وسوف تنقضى سنة

أخرى.. وتنقضى سنين

ولا أراك..

وربما أنساك..

بواقعية مُرَّة يقرر الشاعر هذه الحقيقة التى أسماها الشابى: (اعتراف).. وحين يصل الشاعر إلى حافة البحر الكبير.. النسيان.. تلفظ القصيدة أنفاسها الأخيرة.

رسالتى إليك يا أبى حزينة فى البدء والختام..

فإن أهاجت شوقك القديم للكلام..

هب لى لقاء فى المنام..

.. وكما انتظر نزار قبانى فى شرفته المفتوحة حضور والده؛ يبقى (الحلم) أملا فى اللقاء عند حجازى.. وربما كان ذلك أكثر واقعية وأقرب إلى التحقق والحدوث. إلا أن الشاعر لا يعول عليه كثيراً.. فالحلم باطل الأباطيل .. أمام واقع كاسر.. هو الموت.

رثاء والد .. لم يمت!!

لم يكن والد الشاعر صلاح عبد الصبور قد توفى حين كتب الشاعر قصيدته (أبى) المنشورة فى ديوانه الأول (الناس فى بلادى). وحين تعرض الناقد الأستاذ محمود أمين العالم للقصيدة في مجلة (الآداب) البيروتية - على ما أذكر – ألمح إلى ذلك وتناول قضية التجربة الشعرية بين الواقع والخيال[١٤].

والقراءة الأولى لهذه القصيدة تستبعدها من دائرة بحثنا الذى يشمل القصائد التى نُظمت فى رثاء الأب. ذلك أن هذه القصيدة لا تتعرض لرثاء والد الشاعر. إنما تجول فى آفاق إنسانية أرحب تتخذ من مصرع إنسان ما.. فى ظروف ما.. موضوعا لبكائية على لسان (ابن ما..).. فخصوصية العلاقة وحميمية الحدث تظل معلقة فى الفراغ. وإن جهد صلاح عبد الصبور فى سد هذه الثغرة بمجموعة من التقريرات والصور الواقعية البسيطة مؤكدا على الحدث.. يبدأ صلاح عبد الصبور قصيدته:

وأتى نعىُ أبى هذا الصباح
نام (فى الميدان) مشجوج الجبين
حوله (الذؤبان تعوى والرياح)
و(رفاق) قبلوه خاشعين
وبـ (أقدام) تجر (الأحذية)
و(تدق الأرض) فى (وقع منفر)
(طرقوا الباب) علينا

وأتى نعى أبى..

قبل أن نشرع فى تأمل القصيدة، والغوص فى أعماقها نلفت النظر إلى التأكيد على استبعادها كقصيدة رثاء بالمعنى الذى تناولنا به سابقاتها فى هذه الدراسة. وحتى لا نقع فى براثن الفهم الضيق لمفهوم الرثاء، وامتدادا لما رآه الشاعر من فهم رحب وإنسانى لبكائية إنسان راحل.. قد يكون بطلا مناضلا فى ميدانه ـ كما يبدو من نص القصيدة ـ كأن يكون جنديا مثلا. نرى أنه من المفيد ـ بل من الأجدى ـ أن نتناولها باسطين بين يدى القارئ هذه الإضاءة حول تلك القصيدة.

وبعيدا عن المعلومة التى سبق أن أوردناها عن والد الشاعر وامتداد حياته إلى عهد قريب. يستطيع القارئ، وبجهد بسيط، أن يدرك من خلال

مفردات القصيدة وأسلوبها أن هذه القصيدة لم تكتب فى والد الشاعر. وإلا ما هو (الميدان) الذى نام فيه والد الشاعر وهو (مشجوج الجبين) ؟؟!! .. ومن هم (الرفاق) الذين قبلوه خاشعين؟.. يمكن أن تكون هذه البكائية - على سبيل المثال - لأحد المناضلين.. سقط شهيدا فى ميدان القتال. التف حوله الرفاق فى العراء.. بينما قام بعضٌ من رفاقه بنعيه إلى أهله.. ذات صباح.

فإذا أضفنا إلى هذا. أن المناخ الفكرى والثقافى فى أوائل ومنتصف الخمسينيات، زمن كتابة القصيدة، كانت تسود فيه فكرة الدعوة للسلام، وعلت فيه الأصوات بنبذ الحروب والتخويف والتبصير بأضرارها ومساوئها. إذ كانت الحرب مشتعلة الأوار فى شرق آسيا وكوريا وكانت أخبار الضحايا والشهداء وصور المآسى تملأ وسائل الإعلام. كذلك كان هناك شهداء مصريون لم تجف دماؤهم بعد فى معارك القناة قبل الجلاء. وكانت هناك جماعات تُؤَسَّس للنداء بالسلام مثل (جماعة أنصار السلام). وبعد ذلك كله كانت هناك آثار أدبية إبداعية تدعو للسلام ونبذ الحرب. ولعل قصيدة الشاعر الراحل عبد الرحمن الشرقاوى - الذى كان صديقاً لصلاح عبد الصبور - (رسالة من أب مصرى إلى الرئيس ترومان) تلك القصيدة الذائعة الصيت ربما تسللت إلى وجدان صلاح عبد الصبور فكانت قصيدة (أبى) التى ربما تناول فيها الشاعر موضوعه الحرب وآثارها دون أن يصرح بذلك - لاعتبارات رآها الشاعر آنذاك - ومن خلال معالجة فنية راقية وبعيدا عن مزالق المباشرة كتب الشاعر قصيدته.

فنيا نعود إلى القصيدة، ولا نستطيع أن نتجاهلها، يُرفع الستار عن مشهد الوالد المشجوج الجبين، والرفاق يقبلونه فى خشوع. تنتقل عينا الشاعر (الكاميرا) إلى أقدام تجر الأحذية، وأذناه إلى الإيقاع المنفر على الأرض يصك السمع والطرقات على الباب، ثم تكون المفاجأة.. ويكون النعى.

البكائية هنا، رغم عدم وقوع الموت كحدث حميم بالنسبة للشاعر، تتميز بإيقاع حزين يأتيها من إيقاع بحر الرمل وربما تشبعت القصيدة بالحزن

الشجى الذى كان سمة طاغية على شعر عبد الصبور. وربما تسلل إليها الحزن من خلال التصوير الصادق لهموم القرية المصرية ومشاعر أبنائها من الريفيين البسطاء، وربما تسرب هذا الحزن من اسقاطات الشاعر لمشاعره وأحاسيسه على عناصر الطبيعة.. يقول صلاح:

كان فجرا موغلا فى وحشته
مطر يهمى وبرق وضباب
ورعود قاصفة
قطة تصرخ من هول المطر
وكلابٌ تتعاوى
مطر يهمى وبرق وضباب
وأتينا بوعاء حجرى..
وملأناه ترابا وخشب
وجلسنا
نأكل الخبز المقدد...
وضحكنا لفكاهه
قالها جدى العجوز
وتسلل..
من ضياء الشمس موعد..
فتفاءلنا .. وحيينا الصباح..
وبأقدام تجر الأحذية
وتدق الأرض فى وقع منفر
طرقوا الباب علينا
وأتى نعى أبى

إن تتابع الصور بطريقة المونتاج السينمائى وتقاطعها ـ بحدة ـ يعمق الإحساس بالصورة. وبالتالى تصبح جزئياتها قادرة على تفجير الشعور

بقسوة المفاجأة (التفاؤل بالصباح والأشعة المتسللة في موعدها الذي لا يتأخر والذي يفرح له القرويون) ثم مجئ الأقدام المنهكة التي تدق الأرض (الإيقاع المنفر) ويكون طرق الباب (وما يحمله هذا الطرق المفاجئ لساكني الدار من نبأ حزين..) يمهد الشاعر لهذه الترتيلة الجنائزية الإيقاع في ختام كل مقطع حيث ينتظر الموت مهما أوغلنا في الهرب.. ولجأنا في الحياة..!! هذا الموتيف الحزين الذي يعني التسليم بالقضاء.. بحيث يدور كل مقطع ـ كالمغزل ـ حول نفسه في دوائر متداخلة .. تضيق .. وتضيق .. حيث ينتهي إلى هذه البؤرة السوداء القاسية:

وبأقدام تجر الأحذية
وتدق الأرض في وقع منفّرٍ
طرقواْ الباب علينا
وأتى نعي أبي.

ويمضي الشاعر في بكائيته، ويذكر، ككل مغترب، وكما ذكر حجازي قبله وكلاهما نزح إلى القاهرة من ريف مصر، كيف بدأ رحلة الفراق والاغتراب عن والده ـ وهو يمر سريعا بهذا الموقف ولا يبدع فيه كحجازي ـ وكيف خنق الدمع لفظة (يا أبي) فوق شفاهه الصغيرة.. ثم

ثم جمّعتُ حياتي
وهي بعضٌ من أبي..

ثم يتساءل:

لِمَ يبدو الموتُ في منزلنا
قدراً لا يخطئ..؟؟

ويتناول الشاعر جزئيات حياته، ويعود بالذاكرة إلى دعابات ذلك الوالد

الريفى القوى المزهو بقوته:

وأبى يثنى ذراعه
كهرقل
ثم يعلو بى إلى جبهته
ويناغى
تارة رأسى وطوراً منكبى

إنها ذكريات حميمة تصهر المشاعر فى لحظة وجدانية عارمة.. ويا لها من فجيعة حين يفيق الوجدان على كارثة الفقد..

جُنَّت الريحُ على نافذتى
فى مساء.. فتذكرت أبى..
وشكت أمى من علتها
ذات فجر.. فتذكرت أبى..
عقر الكلب أخى..
وهو فى الحقل يقود الماشية
فبكينا..
حين نادى: يا أبى..
.....
القطيع..
غاب راعيه وطالت رحلته
وهو فى بيداء لا ظل بها..

وبهذه اللقطات المتتابعة السريعة. وبتلك الجمل البرقية القصيرة المكثفة، وبتلك (الموتيفة): وبأقدام تجر الأحذية ... إلخ. ينهى الشاعر قصيدته الباكية الراثية لوالد.. لم يمت.. حتى تاريخ كتابة هذه القصيدة!!

هوامش:

(١) العمدة لابن رشيق ـ جـ ٢ ـ باب الرثاء.

(٢) لعل هذه الصورة: (فم الطعنة النجلاء) استهوت شعراء كباراً معاصرين.. ويمكن أن تكون هذه الصورة عند أبى العلاء هى التى أوحت لشوقى قوله فى رثائه لعمر المختار:

(جـــرح يصـــبح على المدى) وضــحــيــة
تتلمس الحـــريــة الحــمـــــراء

ومن قول شوقى، وقبله المعرى، خرج قول الشاعر العربى الكبير محمد مهدى الجواهرى:

أتـــعـــلـــم أم أنـــت لا تـــعـــلـــمُ
بـأن (جـــراح الـضـــحـــايـا فـمُ)

(٣) ديوان (الخمائل) دار العلم للملايين ص ١٠٩.

(٤) ربما كان تأثير أبى العلاء فى أبى ماضى لا يقف خلال هذه القصيدة عند المعارضة ـ بما تفرضه على الشكل ـ فقط بل يتعدى ذلك إلى التركيبات اللغوية داخل القصيدة أيضاً . دليلنا على ذلك استعمال أبى ماضى لـ (جعجعات بلا طحن) ومن المعروف أن هذا التعبير استعمله أبو العلاء حين استمع إلى نموذج من شعر ابن هانئ الأندلسى، وبالتحديد قصيدته التى مطلعها: (أصاخت فالفت وقع اجرد شيظم .. إلخ) فقال: (اسمع جعجعة ولا أرى طحنا) .. وقد صدر الاستعمال عن اللاوعى فى ذهن الشاعر أبى ماضى .. وإذا راجع القارئ القصيدتين سيجد أن ٩٥٪ من قوافى أبى العلاء مكررة فى قصيدة أبى ماضى بأسلو ب التناول نفسه.

(٥) خصائص الأسلوب فى الشوقيات ـ محمد الهادى الطرابلسى ـ منشورات الجامعة التونسية ص ٢٤٠.

(٦) ديوان شوقى ـ جـ ٢ شرح وتعليق د. أحمد الحوفى ص ٢٠٣.

(٧) مقدمة الجزء الأول من الشوقيات، سنة ١٨٩٨.

(٨) المجموعة الشعرية الكاملة لنزار قبانى ـ جـ ١.

(*) قلنا: إن القصيدة من الشعر العمودى ولكن ثم ملاحظة لابد من إثباتها؛ لا تغيب عن القارئ الحصيف أو الدارس المهتم؛ وهى أن الأبيات الأولى من القصيدة؛ إذا قرأناها بعيداً عن (السطر الشعرى الحديث) سنجدها كذلك:

أمات أبوك؟ ضلال أنا، لا يموت أبى

ففى البيت منه روائح رب، وذكرى نبى.

وسنلاحظ أن كل بيت من هذين البيتين تنقصه تفعيلتان من تفعيلة بحر (المتقرب) الذى يأتى فى شكله التام بتكرار (فعولن) ثمان مرات مقسمة على شطرىْ البيت. بينما يأتى البيتان المذكوران بتكرار التفعيلة ست مرات فى البيت. أىْ أن البيت يتكون من ست تفعيلات (فعولن). وهو بهذا الشكل يمثل إحدى صورتىْ مجزوء هذا البحر. [للمزيد من المعلومات يراجع كتاب: موسيقى

الشعر بين الاتباع والإبتداع/ د. شعبان صلاح ص ٣١ ..].

(٩) قصتي مع الشعر ـ نزار قباني، ص ٢٩، ٣٠.

(١٠) كتاب الخيال الشعرى عند العرب ـ الإهداء.

(١١) ديوان: أغاني الحياة ـ الدار التونسية للنشر ص ٢٥٧.

(١٢) ديوان: الناس فى بلادى لصلاح عبد الصبور.

(١٣) ديوان: مدينة بلا قلب لأحمد عبد المعطى حجازى.

(١٤) عاش والد الشاعر الراحل حياة طويلة. وبعد كتابة هذه القصيدة بأكثر من عشرين عاماً توفى والد الشاعر فى أوائل الثمانينيات، وقبل رحيل ابنه الشاعر بعام على وجه التقريب..

إضاءات

● نشرت هذه الدراسات كلها فى الصحف والدوريات المصرية والعربية؛ وفيما يلى ـ عوناً للقارئ وتوثيقاً ـ بيان بأماكن النشر وتاريخه:

المقال أو الدراسة	مكان النشر	العدد والتاريخ
١ ـ طه حسين والانتحال فى الشعر.	جريدة صوت الكويت.	٨/ ١/ ١٩٩٢.
٢ ـ ليس نقداً.. ولكن!!	جريدة الجمهورية العراقية.	١٨/ ١/ ١٩٨٥.
٣ ـ ملامح نفسية للجندى الاسرائيلى.	مجلة قضايا عربية.	١١و ١٢ فبراير ومارس ١٩٧٦.
٤ ـ شعرنا العربى الحديث ودعوة للنقد.	» » »	٩و١٠ ديسمبر ويناير ٧٥/ ١٩٧٦.
٥ ـ دالية المتنبى.. قصيدة المديح قصيدة للعالم.	» الحرس الوطنى السعودية.	١١٨و ١١٩ يونيو ويوليو ١٩٩٢.
٦ ـ بشارة الخورى: الهوى والشباب.	» » »	١٠٥ مايو ١٩٩١.
٧ ـ عمر أبو ريشة: كبرياء الألم.	» » »	١٢٢ أكتوبر ١٩٩٢
٨ ـ نزار قبانى: بين قضايا المجتمع والمرأة	مجلة قضايا عربية.	٦،٥ أكتوبر ونوفمبر ١٩٧٧
٩ ـ المقالح : الكتابة بسيف على بن الفضل.	» فصول القاهرية.	العدد الرابع/ المجلد الأول يوليو ١٩٨٧.
١٠ ـ صلاح جاهين عبث الحلم وسطوة الإبداع.	» فنون العراقية.	٢٩٥ مايو ١٩٨٧.
١١ ـ شوقى والحياة: مصاير الأيام.	» الطليعة الأدبية العراقية.	٤ أبريل ١٩٨٦.
١٢ ـ صلاح عبد الصبور: تحولات الشاعر.	» المسرح القاهرية.	١٤ سبتمبر ١٩٨٣.
١٣ ـ الحس الساخر فى شعر صلاح عبد الصبور.	» فصول القاهرية.	العدد الأول/ المجلد الثانى أكتوبر ١٩٨١.
١٤ ـ الأباء يحصدون الشعر.	» الحرس الوطنى السعودية.	١٣٩، ١٤٠ مارس وأبريل ١٩٩٤.

● مقال [دراسة الأدب العربي .. والهرم المقلوب] يناقش ما أثاره د. عبد القادر القط في حديث أجراه معه الأستاذ جهاد فاضل ونُشر بمجلة (آفاق عربية) العراقية ولم يتسن لي الحصول على نص الحديث لإثباته رفق المقال توثيقاً وإنصافاً.

● مقال [.. ليس نقداً.. ولكن] كُتِبَ ونُشر في بغداد. ولهذا المقال قصة لابد من توضيحها. فقد نشرت جريدة الجمهورية العراقية بعددها الصادر يوم الجمعة ١١/ ١/ ١٩٨٥؛ وكنت حديث العهد بالعمل في بغداد بمجلة آفاق عربية؛ مقالاً بقلم الدكتور . علي جواد الطاهر يرثي فيه الأستاذ الناقد مصطفى عبد اللطيف السحرتي؛ وبقدر ما أثنى عليَّ الراحل، إلا أنه في معرض الإشادة بموقفه من الأدباء والشعراء العرب، تجنى على النقاد والأدباء المصريين واتهمهم بأنهم لا يكتبون إلا عن أنفسهم ولا يرحبون بأي إبداع عربي آخر!!.. [كم كنت أود لو كان مقال د. الطاهر متوافراً وقت جمع مادة هذا الكتاب لإثباتها بين يدي القارئ ولكن يكفي الإشارة إلى المصدر والتاريخ.. في الوقت الحالي..] المني هذا الحيف الذي لحق بالنقد المصري ورجاله باتهامهم في قوميتهم وموضوعيتهم.. وكان هذا المقال الذي أتركه بين يدي القارئ.. بقي أن أذكر للقارئ أن الناقد العراقي الصديق حاتم الصكَر والأستاذ ماجد السامرائي مسئول الصفحة الأدبية بجريدة الجمهورية آنذاك، وهما من تلاميذ الدكتور الطاهر؛ أشفقا عليَّ من نشر هذا الرد... ولكن بعد نشره ولقائي بالدكتور الطاهر الذي تقبل ما جاء بالمقال وأثنى على ما جاء فيه؛ بعد هذا؛ أكبرا هذا الموقف ..

●

المحتويات

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٥٩٢٥/١٩٩٤

I.S.B.N 977-01-4018-x